

Omnibus qui studia classica amant



INDICE

Camillo Neri, <i>Nota editoriale</i>	p.	I
Gianfranco Ravasi, <i>Una testimonianza</i>	»	III
Marilena Amerise, <i>Bruno Snell e Hartmut Erbse: note biografiche</i>	»	1
Hartmut Erbse, <i>Prefazione</i>	»	7
Noi e gli antichi Greci	»	9
Premessa	»	11
Regole e libertà nella lingua	»	15
Osservazioni sulle teorie dello stile	»	27
Umanesimo politico	»	35
Cultura generale e scienze naturali	»	41
Sviluppo di una lingua scientifica in Grecia	»	51
Progresso, declino, tradizione	»	67
Postfazione	»	85
Nove giorni di latino	»	87
I	»	89
II	»	95
III	»	101
IV	»	107
V	»	113
VI	»	121
VII	»	131
VIII	»	139
IX	»	143
Postfazione	»	147
Indice analitico	»	149

Nota editoriale

Un progetto intelligente e appassionato, e un atto di pietas affettuosa e commossa. Questo libro è entrambe le cose, inevitabilmente legato com'è alla memoria dei suoi tre protagonisti. Di Marilena Amerise – della cui troppo breve ma luminosa esistenza dice il Cardinal Ravasi nella premessa – che quest'opera volle e scrisse, come un omaggio ai suoi maestri tedeschi. Di Hartmut Erbse, che questo progetto ispirò, come un estremo tributo alla figura del suo Doktorvater. E di Bruno Snell, il cui ruolo nella filologia classica e nella storia del pensiero del Novecento non ha bisogno di essere sottolineato.

Questa edizione nasce nel segno del rispetto, dunque, del lavoro e della volontà di tre studiosi che non ci sono più. La traduzione – che Marilena Amerise aveva scritto per intero, ma che non ebbe modo di rimeditare e correggere – è stata rivista parola per parola, nello spirito delle scelte versorie della traduttrice, da Giovanna Alvoni, Valentina Garulli e Camillo Neri, che hanno parimenti integrato le traduzioni italiane disponibili dei testi citati da Snell (con le relative indicazioni bibliografiche), i rinvii alle traduzioni italiane di opere dello stesso Snell da lui citate, i necessari aggiornamenti – a partire dalle edizioni di riferimento – delle citazioni di frammenti di autori antichi; occasionali citazioni mnemoniche – e pertanto imprecise – di Snell sono state corrette, e alcuni riferimenti bibliografici sono stati integrati e precisati. A Valentina Garulli si deve inoltre l'indice analitico finale.

La tenacia di Rosanna e Francesco Amerise, genitori di Marilena, la sensibilità del Cardinal Gianfranco Ravasi, Presidente del Pontificio Consiglio della Cultura, e del Prof. Ivano Dionigi, Magnifico Rettore dell'Università di Bologna e Direttore del Centro Studi "La permanenza del classico", il sostegno della Prof. Emanuela Prinzivalli e dell'Associazione "Marilena Amerise" hanno fatto sì che queste pagine vedessero infine la luce. Un bel concorso di humanitas. Di quella che Marilena Amerise aveva nel sangue, e che sarebbe piaciuta a Bruno Snell, il

quale «a una delle forme dell'humanitas», come scrive a suggello di uno dei suoi saggi più belli (La scoperta dell'umanità, in La cultura greca e le origini del pensiero europeo, trad. it. Torino 1963, 368), voleva assolutamente tener fermo, anche senza «una speciale disposizione a divenire umanisti; a quel minimo di umanità per cui non c'è bisogno di nessuna speciale attitudine: al rispetto dell'uomo».

CAMILLO NERI

Una testimonianza

La scena sembra immersa nell'atmosfera di un'epoca lontana: una giovane discepola, quasi ai piedi del maestro dagli occhi ormai appannati, gli legge un testo nel silenzio di uno studio dalle pareti tappezzate di volumi. In realtà, questo ritratto è solo di un decennio fa ed è la stessa protagonista a dipingerlo nella nota biografica che precede il *corpus* del libro che ora abbiamo tra le mani. Purtroppo, né il maestro, Hartmut Erbse, noto filologo dell'Università di Bonn, né la giovane allieva, Marilena Amerise, sono più con noi: l'uno si spegneva il 7 luglio 2004 a 88 anni, l'altra il 27 febbraio 2009 a soli 33 anni.

Le righe di questa premessa non rispetteranno i canoni di una prefazione, per altro non necessaria, essendo i due scritti del grande Bruno Snell qui raccolti già limpidamente presentati sia da Erbse sia dall'Amerise, bensì saranno una semplice testimonianza spontanea e personale. Essa, ovviamente, ha al centro la figura di Marilena, una donna straordinaria capace di unire in sé, in modo raro e sorprendente, la genialità intellettuale della ricerca critica e il fremito ardente di un'umanità dolce e delicata. L'avvio della mia funzione di Presidente del Pontificio Consiglio della Cultura si era intrecciata proprio con l'ingresso di questa studiosa nello stesso dicastero vaticano.

* * *

Sarà, allora, utile per i lettori di queste pagine conoscere – sia pure in maniera semplificata e quasi asettica – un profilo di colei che le ha tradotte con tanta passione e acribia. Marilena Amerise proveniva da una terra gloriosa, la Calabria, nata nel 1975 a Corigliano, a pochi chilometri da quella Rossano che custodisce il gioiello stupendo del celebre *Codex purpureus*. Nella sua città natale, dal 25 settembre 2010, un plesso scolastico reca il suo nome, rievocando i suoi primi studi là condotti, conclusi i quali, si era iscritta alla Facoltà di Lettere dell'Università di Perugia, laureandosi a pieni voti con una tesi in Storia Romana. Aveva poi conse-

guito il Dottorato di Ricerca in Storia Antica con una brillante opera sul battesimo di Costantino il Grande. Quindi, aveva proseguito i suoi studi sul mondo bizantino come ricercatrice presso la stessa Università, con un soggiorno presso l'Università di Bonn ove appunto aveva incontrato Hartmut Erbse. Come spesso accade, una giovane e promettente studiosa non trovava un posto adatto nel mondo universitario italiano: solo vaghe promesse di un incarico sempre prospettato ma mai concretizzato.

Marilena Amerise aveva nel suo cuore e nella sua stessa genesi il mondo bizantino antico, essendo nata proprio in una terra dalle chiare radici greche, dove ancora oggi esistono parrocchie di rito bizantino, e in una di queste aveva grazie al parroco appreso il greco, perfezionato e amato poi per tutto il resto della sua vita. In seguito, indirettamente, senza però abbandonare i suoi interessi storici e letterari, Marilena approdava al campo del dialogo tra scienza e fede. Fu così che giunse al Pontificio Consiglio della Cultura nel novembre 2007 per sostituire una collaboratrice in maternità, proprio un mese dopo il mio stesso approdo in questa istituzione vaticana.

Il suo compito era quello di occuparsi della segreteria del Progetto STOQ (*Science, Theology and the Ontological Quest*), nato per promuovere il dialogo tra scienza, filosofia e teologia all'interno delle Pontificie Università Romane, sotto il patrocinio del Consiglio della Cultura. Appena giunta nel suo nuovo ufficio, si era subito dedicata all'organizzazione di un convegno internazionale su ontogenesi e bioetica. Benché il suo campo di specializzazione – il mondo greco-bizantino – fosse ben lontano dalle tematiche di quel convegno, tuttavia la sua capacità organizzativa, la sua padronanza dell'inglese, del francese e del tedesco, l'innata facilità ad allacciare rapporti umani, nonché la "solarità" della sua sensibilità avevano fatto di lei la persona ideale per dialogare coi docenti, gli scienziati e i cultori di quelle discipline, conquistati dalla sua simpatia e umanità.

Si decise, così, anche successivamente di non privarci della preziosa collaborazione di Marilena: bisognava, infatti, preparare un altro e più importante Convegno Internazionale sull'Evoluzione, da tenersi alla Pontificia Università Gregoriana nel marzo 2009, per il bicentenario della nascita di Charles Darwin. Marilena Amerise si mise subito all'opera: doveva gestire un incontro internazionale di grande impegno anche finanziario, con 50 relatori tra i maggiori specialisti del campo della biologia evoluzionista, compresi alcuni Premi Nobel, 650 partecipanti iscritti e due *workshops* di preparazione. Era suo compito reperire i fondi per finanziare il convegno, curare i rapporti con i relatori, occuparsi delle questioni logistiche, dell'allestimento delle sale, delle traduzioni e via dicendo.

A tutto questo stava lavorando, con discrezione ed eleganza in quel fatale 27 febbraio 2009, quattro giorni prima dell'inaugurazione del convegno, quando, appena varcata la soglia del dicastero vaticano, si accasciò davanti al quadro di Maria appeso all'ingresso. A quel convegno su Darwin e sull'evoluzione, che aveva tutti i riflettori puntati sulla Chiesa e che ebbe un successo invidiabile, Marilena si era dedicata anima e corpo. Rimaneva, pertanto, come il suo lascito spirituale, quasi un'icona della sua parabola esistenziale. Marilena, infatti, pur coltivando sempre la sua grande e profonda passione filologica, si era dedicata intensamente ad aprire uno spazio di dialogo tra scienze naturali e teologia, tra persone con opinioni diverse, nonostante i pregiudizi che ancora si ergono come barriere tra gli studiosi. La sua breve esistenza era stata davvero al servizio di quel dialogo, imprescindibile e al tempo stesso delicato, tra la fede e la ragione.

* * *

Con questo volume, Marilena Amerise, che pure aveva alle spalle una sua bibliografia qualificata ed era stata coinvolta in un impegno alto per un'edizione critica riguardante Eusebio di Cesarea, ci offre un dittico mirabile di testi di uno dei grandi maestri della filologia classica, Bruno Snell (1896-1986), un personaggio nobile anche per la sua ferma e attiva opposizione al nazismo. La prima tavola di questo dittico ideale è rappresentata da un deciso e intenso saggio su *Gli antichi Greci e noi*, una grandiosa dichiarazione di amore per la classicità, condotta da un particolare angolo di visuale, quello dell'attualità del pensiero antico. Snell è fermamente convinto che i nodi fondamentali della cultura moderna e contemporanea sono già presenti, ma anche sciolti, nella civiltà greca: si pensi solo alla dialettica tra individuo e massa o tra legge e libertà, tra natura e arte, tra immanenza e trascendenza, solo per esemplificare la vitalità di queste pagine.

Purtroppo, noi ora siamo immersi in una società "smemorata", per la quale vale la nota amara di Thomas S. Eliot: "Nella nostra epoca, quando gli uomini sembrano sempre più portati a confondere la saggezza con la dottrina e la dottrina con l'informazione, sta sviluppandosi una nuova specie di provincialismo: è un provincialismo non di spazio ma di tempo, per cui il mondo è di proprietà esclusiva dei vivi, una proprietà di cui i morti non possiedono azioni". Si compie, così, la notazione ironica di Chesterton dell'*All Things Considered* secondo il quale "classico è lo scrittore che si può lodare senza leggerlo" o, peggio, "un autore che tutti vorrebbero aver letto e nessuno vuol leggere", per usare un'altra osservazione di Mark Twain nella sua sconsolata *Disappearance of Literature*.

Snell rivela, invece, la "necessità" dei classici per vivere oggi meglio e in modo cosciente e nobile, etico ed estetico, anche perché, molto più semplicemente

– per dirla col grande Giorgio Pasquali della *Filologia e storia* – “chi non ricorda non vive”. Ed è significativo che a Bologna sia ben insediato e operi vivacemente un Centro Studi emblematicamente intitolato “La permanenza del Classico”. Parlavamo, però, di un dittico disegnato da Snell. Ebbene, l’attualità della cultura classica è da lui dimostrata quasi “sperimentalmente” nella seconda tavola, costituita da una deliziosa sequenza di *Nove giorni di latino*. Questo “novendiale” corrisponde a una serie di conversazioni radiofoniche che svelano il fascino, la potenza figurativa, la vicinanza culturale e umana di questa lingua. Eppure, il testimone coltissimo (ma anche capace di un linguaggio trasparente e conciso) di questa grandezza confessa in apertura i suoi clamorosi insuccessi scolastici nei primi passi dei suoi studi.

È, questo, un modo per spianare la strada a tutti, così da spingerli a inoltrarsi in un mondo di meraviglie, senza temere di imparare tutti i segreti dell’esametro, di penetrare nel nitore e nel rigore della prosa latina, di scoprire l’ironia di Cicerone, di raggiungere anche il latino posteriore capace di creare, ad esempio, il “possente” *Dies irae* “i cui toni da organo” conquisteranno il Goethe dell’*Urfaust*. Ma, al tempo stesso, con la possibilità di pervenire fino ai gustosi goliardici *Carmina Burana* medievali e persino a un inatteso Schopenhauer che, costretto a un vitalizio nei confronti di una sua “cucitrice”, non esisterà a esprimere in latino il suo sollievo finale con un folgorante *Obit anus, abit onus* (“è morta la vecchia, è finito il peso” finanziario).

* * *

Ritorniamo, in conclusione, a colei che ci permette questo viaggio testuale così suggestivo nella classicità mediante il suo compito di traduttrice raffinata dei due saggi del dittico di Snell. E lo faremo attraverso un passo biblico, desunto da un mirabile scritto deutero-canónico giudaico-ellenistico, probabilmente composto ad Alessandria d’Egitto alle soglie del cristianesimo in un greco alto e fin sofisticato, capace di rivelare in filigrana una fitta serie di rimandi allusivi e di ammiccamenti alla classicità. Si tratta del libro anticotestamentario della *Sapienza*, famoso per la sua rilettura dell’escatologia biblica alla luce della categoria dell’*athanasia* e *aphtharsia* greca (si leggano i primi 5 capitoli dell’opera).

Solo per evocare qualche esempio, l’autore sacro in 8,7 introduce le quattro virtù cardinali di origine platonica (*Resp.* 427e-433e): temperanza, prudenza, giustizia e forza. In 11,17 evoca l’*amorphos hyle*, la materia informe, ispirandosi al *Timeo* (51a) di Platone, mentre in 11,20 esalta l’opera divina che “tutto dispone con misura, calcolo e peso”, formula riscontrabile nelle *Leggi* platoniche (757b). In 13,5 egli esalta la conoscenza “analogica” di Dio procedendo dal creato al Creatore

secondo una modalità molto affine al *De mundo* dello Pseudo-Aristotele (399b 19ss.). In 8,17-20 adotta il “sorite”, cioè il sillogismo concatenato progressivo, mentre le componenti della Sapienza divina sono modellate in 7,17-21 sulla base della didattica scientifico-filosofica ellenistica, quasi “canonizzando” l’insegnamento delle scienze naturali impartito nel *Mouseion* di Alessandria. Nella celebrazione che l’autore fa della Sapienza divina (7,22-24), basata su 21 attributi, si intuiscono rimandi alla filosofia stoica, mentre nel canto intonato dagli empi nel cap. 2 occhieggiano concezioni epicuree e persino “materialistiche” (2,2s.).

L’antropologia di questo libro biblico a più riprese riflette echi della concezione greca classica. In 9,15, ad esempio, si afferma che “il corpo corruttibile appesantisce l’anima e la tenda d’argilla grava la mente dai molti pensieri”, parole che sembrano alludere a un passo del *Fedone* (81c). In 8,19s. si mette in scena Salomone che parrebbe accogliere la tesi della preesistenza delle anime, anche se il contesto ridimensiona l’idea riconducendola a una semplice esaltazione della preminenza dell’anima sul corpo: “Ero un fanciullo di nobile natura e avevo ricevuto in sorte un’anima buona o, piuttosto, essendo buono, ero entrato in un corpo senza macchia”. In 17,11 si ricorre al concetto greco di “coscienza” (*syneidesis*), mentre in 14,3 e 17,2 si celebra la provvidenza (*pronoia*) divina, con tonalità stoiche, come principio che penetra e regge l’universo. In pratica, senza conoscere la cultura greca è quasi impossibile leggere con frutto questo gioiello della saggezza biblica della Diaspora.

Noi, però, vorremmo dedicare a Marilena Amerise un solo passo illuminante di quest’opera deuterocanonica, un paragrafo che supera e ribalta la tradizionale concezione “retributiva” biblica secondo la quale la lunga e placida senilità è segno di benedizione divina, al contrario di una tragica morte prematura. Attingendo anche alla letteratura “consolatoria” classica (pensiamo al retore attico Antifonte, al filosofo Crantore di Soli e al suo scritto *Sul dolore*, a Panezio di Rodi, iniziatore dello stoicismo medio, a Cicerone, a Lucrezio, o ai successivi Seneca e Plutarco), l’autore giudaico alessandrino vede, invece, nella *mors immatura* un inatteso segno di amore da parte di Dio. Si introduce, in tal modo, una nuova visione anche di quello che gli stessi Latini definivano lo *iustus dolor*, il legittimo dolore e la protesta giustificabile di coloro che si vedevano privati di un affetto, come è appunto accaduto anche ai genitori di Marilena.

Ecco, dunque, a suggello di questa nostra testimonianza le parole del libro della *Sapienza*. Esse furono proclamate proprio durante la celebrazione funebre romana del 2 marzo 2009 nella chiesa di S. Maria in Traspontina. Sono parole che evocano anche il “rapimento” nell’orizzonte luminoso della trascendenza, dell’eter-

no e dell'infinito divino di altre figure bibliche esemplari come il patriarca Enoch (*Gen.* 5,24; *Eb.* 11,5) e il profeta Elia (*2Re* 2,11):

Il giusto, anche se muore prematuramente,
si troverà in un luogo di riposo.
Vecchiaia veneranda non è quella longeva,
né si misura con il numero degli anni;
ma canizie per gli uomini è la saggezza,
età senile è una vita senza macchia.
Divenuto caro a Dio, fu amato da lui
e, poiché viveva fra peccatori, fu portato altrove.
Fu rapito, perché la malvagità
non alterasse la sua intelligenza
o l'inganno non seducesse la sua anima,
poiché il fascino delle cose frivole oscura tutto ciò che è bello
e il turbine della passione perverte un animo senza malizia.
Giunto in breve alla perfezione,
ha conseguito la pienezza di tutta una vita.
La sua anima era gradita al Signore,
perciò si affrettò a uscire dalla malvagità.
La gente vide ma non capì,
non ha riflettuto su un fatto così importante:
grazia e misericordia sono per i suoi eletti
e protezione per i suoi santi (4,7-15).

Card. GIANFRANCO RAVASI
Presidente del Pontificio
Consiglio della Cultura

Bruno Snell e Hartmut Erbse: note biografiche

Bruno Snell nacque il 18 giugno del 1896 a Hildesheim, dallo psichiatra Otto Snell. Studiò dapprima Diritto ed Economia a Edimburgo e a Oxford; in seguito si volse verso gli studi umanistici concludendo, nel 1922, un Dottorato di Ricerca in Filologia Classica all'Università di Gottinga e divenendo, nel 1931, Professore Ordinario di tale disciplina presso l'Università di Amburgo. Quando i Nazional-socialisti assunsero il potere, egli si distinse nell'organizzare la resistenza tra i docenti della sua università. Alla fine della Seconda Guerra Mondiale, Snell divenne Decano e nel 1951 Rettore dell'Università di Amburgo. Il grande filologo tedesco si spense ad Amburgo il 31 ottobre del 1986.

Hartmut Erbse nacque il 23 novembre del 1915 a Rudolfstadt, dal medico Walter Erbse. Studiò all'Università di Monaco Filologia Classica e Storia Antica, proseguendo i suoi studi nel 1937, dopo due anni di leva, all'Università di Amburgo. Qui avvenne il suo incontro con Snell. Erbse ricorda questo avvenimento come il più importante per la sua vita accademica: la libertà di spirito di Snell, la passione che riusciva a trasmettere – soprattutto per Omero – esercitarono su di lui un'irresistibile attrattiva ed Erbse divenne discepolo del grande filologo.

I tragici eventi che seguirono, in quegli anni, non distolsero né l'uno né l'altro dalla tenace e primigenia passione per la filologia e così nel 1941 Erbse concluse il Dottorato di Ricerca sotto la direzione dell'amato maestro Snell. Alla fine della guerra, nel 1948, con il ritorno di un clima più disteso, Erbse si abilitò e dieci anni dopo, nel 1959, diventò Professore Ordinario dapprima all'Università di Amburgo, in seguito all'Università di Tubinga e, dal 1968, all'Università di Bonn, contribuendo per tutta la sua vita a rendere grande la tradizione filologica tedesca.

attraverso opere fondamentali¹. Erbse ha concluso la sua giornata terrena il 7 luglio del 2004.

I due furono sempre legati da un rapporto di stima e di affetto, come testimoniano le parole con le quali Snell apre la miscellanea di studi offerta a Erbse²:

quando si vuole augurare o dire qualcosa di gentile a qualcuno, è spesso difficile riuscire a farlo in sua presenza, soprattutto se lo si conosce da molto tempo e si sono condivise e sofferte molte cose insieme. In modo più discreto, laddove è possibile, si rivolgono allora le parole del proprio affetto attraverso una metafora poetica; anche se così facendo, però, si corre il rischio di non essere del tutto compresi, almeno dalle persone che sono estranee.

La metafora poetica utilizzata da Snell è un epigramma dell'*Antologia Palatina* scritto dalla poetessa Mero di Bisanzio per il figlio Omero, così chiamato nell'auspicio che diventasse un poeta:

eccoti sospeso sotto il portico dorato del tempio di Afrodite, o grappolo, tutto riempito del liquore di Dioniso; la vigna, tua madre, non ti svilupperà più tra i suoi graziosi rami e non poserà più su te la sua foglia piena di nettare (*AP VI 119*).

Hartmut Erbse, allievo di Snell, aveva intrapreso la strada che il maestro aveva sperato per lui ed era diventato ubertoso grappolo, non smentendo le aspettative e gli insegnamenti di Snell, ma anzi confermandoli e rinvigorendoli.

Nondimeno, il desiderio di Erbse di voler offrire alle giovani generazioni le riflessioni dell'indimenticabile maestro attraverso questa traduzione è un'ulteriore prova e testimonianza dell'ammirazione e dell'affetto che lui provava per chi aveva saputo trasmettergli questa profonda passione per la filologia. I due grandi studiosi, fulgidi esempi della grande tradizione culturale e filologica tedesca, condivisero anche la convinzione che cultura ed istruzione fossero le risorse per una società che difende i valori individuali e collettivi. La cultura greca, come fondamento del pensiero europeo, e la formazione classica definiscono la dimensione storico-identitaria del mondo occidentale, senza dimenticare che la cultura cristiana europea, così come si presenta nel suo sviluppo storico, è frutto dell'incontro di cristianesimo ed ellenismo. Si comprende l'importanza fondamentale, per la società di ogni tempo, della formazione umanistico-classica, che deve armonizzarsi con quella scientifica, legata indissolubilmente nella sua origine a quella umanistica, come

¹ Tra i diversi contributi di Erbse, assume un rilievo particolare la monumentale opera *Scholia graeca in Homeri Iliadem*, I-VII, Berolini 1969-1988.

² J. Latacz-G. Neumann-E. Siegmann (edd.), «Festschrift für Hartmut Erbse zum 65. Geburtstag», Würzburg 1980, 17s.

ben dimostra Snell. Chi ha questo tipo di formazione può ripercorrere il cammino della storia con lucidità, può ritrovare il senso e l'identità, può cogliere il valore del passato e del sapere, può gioire della bellezza, può offrire un reale contributo di lavoro, impegno, costruttività riempiendo di contenuti umani i potenti mezzi della tecnica, che resterebbero altrimenti vuote o pericolose invenzioni.

Snell ed Erbse, sia attraverso la docenza sia attraverso le loro opere, si rivolsero alle giovani generazioni tedesche, nel complicato periodo post-bellico, in cui vergogna e smarrimento del senso di identità predominavano, richiamando l'importanza del rapporto con l'antichità, con le origini classiche e cristiane in cui si sintetizza un segno universale di civiltà. Un insegnamento che è valido ancora oggi.

Nota della curatrice

Il 30 agosto 2001 ebbi il privilegio di conoscere di persona Hartmut Erbse, Professore Emerito di Filologia Classica all'Università di Bonn, già noto per fama. Durante quell'anno, nel quale ho fruito della sua "feacica" ospitalità, prendemmo l'abitudine di leggere insieme alcuni testi, sia per migliorare il mio tedesco sia per non affaticare la sua vista ormai quasi spenta dopo anni ed anni dedicati con appassionato fervore agli studi. Iniziammo così a leggere le pagine argute e piacevoli di *Nove giorni di latino* e quelle dense ed impegnate di *Gli antichi Greci e noi*. Fu allora che nacque l'idea di volerle rendere fruibili anche in italiano per trasmettere, secondo la migliore tradizione classica, un testo che potesse rinfocolare in chi legge l'amore per gli studi umanistici.

La traduzione italiana di questi testi è dunque un desiderio di Hartmut Erbse, un progetto che incoraggiò con giovanile entusiasmo, da vero *senex puer*, fino alla fine, pur gravato dal peso degli anni e da condizioni di salute precarie. Oggi che lui è scomparso, prima ancora che il volume vedesse la luce, l'opera acquista il valore di un testamento spirituale, un fervido impegno a tener viva la fiamma che egli ha alimentato nella sua vita tutta dedicata all'insegnamento, alla formazione delle giovani generazioni e alla fatica costante della ricerca scientifica.

I due testi, *Gli antichi Greci e noi* e *Nove giorni di latino*, pur essendo libri scritti più di mezzo secolo fa³, invitano a riflettere su temi oggi molto attuali, in

³ *Neun Tage Latein* è apparso per i tipi di Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen nel 1955 e *Die alten Griechen und wir* nel 1962 per la stessa casa editrice.

quanto considerano la necessità della cultura umanistica nel mondo moderno. Questo argomento è stato oggetto di diversi dibattiti negli ultimi anni anche in relazione al fatto che la società contemporanea registra preoccupanti manifestazioni di una crescente emarginazione della cultura umanistica, in parte favorita dalle stesse istituzioni. Il decadimento dei valori che è sempre più crescente ed evidente, e che produce un imbarbarimento della società, non è che una delle conseguenze del tracollo della cultura umanistica. Bruno Snell, da buon cultore dell'antico e promotore del rinnovamento, con giudizio equilibrato, richiama il valore espresso dalla cultura greco-romana su cui si fonda la civiltà occidentale e cristiana, un binomio storicamente stabile.

Non è pura retorica affermare che chi conosce la cultura classica conosce le radici dell'Europa e questo risulta in modo programmatico già nel titolo dell'opera, nel quale i due termini di riferimento sono "gli antichi Greci" e "noi". Il rapporto tra cultura classica e società è stato sempre al centro dell'attenzione e delle ricerche di Snell, come dimostra anche il volume *Die Entdeckung des Geistes*, accessibile da tempo al pubblico italiano⁴. Nelle opere qui presentate Snell pone ai lettori precise domande: la società odierna può rinunciare agli *studia humanitatis* che promuovono la vita individuale e sociale? Può abdicare alle *artes liberales* che rendono gli uomini liberi? La scuola può ripudiare le proprie radici?

Attraverso una prosa ricca e complessa, non priva di "voli pindarici" e di riferimenti alla storia e alla letteratura moderna, Snell conduce il lettore a comprendere che la cultura umanistica è una delle fonti più feconde del sapere europeo, è il patrimonio dei valori umani dal quale si apprende il rispetto per l'uomo; essa promuove il progresso civile e la coscienza individuale e riesce a squarciare le tenebre dell'ignoranza nelle quali regna incontrastata ogni forma di fanatismo. Gli esempi utilizzati nei testi forniscono una chiara percezione di quanto la cultura umanistica renda possibile la scoperta delle intime leggi del pensiero e permetta il dialogo con altre culture grazie alla fine capacità di discernimento di cui dota gli individui, che sono così liberi dalle manipolazioni intellettuali e da forme di dominio sulle masse, in quanto *cives* pienamente consapevoli di se stessi. Snell mette in risalto, inoltre, che non bisogna rendere la cultura umanistica un vuoto gioco di parole, un'*eloquentia* priva di *sapientia*.

⁴ B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1953³; *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. di V. Degli Alberti-A. Marietti Solmi, Torino 1963.

L'edizione italiana è arricchita da una sintetica ed intensa prefazione di Hartmut Erbse, uno dei suoi ultimi scritti, in cui questo infaticabile promotore dei più alti valori dello spirito ha voluto sottolineare che soprattutto oggi vale la pena leggere i testi del suo maestro, che trasmettono, con immutato vigore, una linfa vitale per la società odierna: l'invito a riscoprire la cultura umanistica per creare una società nella quale la convivenza delle diverse culture non sia dominata dalla *feritas* e dalla *immanitas*, ma dalla *concordia* e dall'*integritas*.

Mi si consentano alcune avvertenze di ordine tecnico: nella presente edizione ho aggiunto ai testi originali alcune note esplicative a piè di pagina, mentre le note poste da Bruno Snell si trovano nel testo tra parentesi tonde; ho fornito o reperito una traduzione italiana dei testi greci e latini che nell'originale erano stati tradotti in tedesco, mentre laddove nell'originale tedesco i passi erano direttamente in greco e in latino ho mantenuto tale lingua; alcune volte la punteggiatura è stata modificata rispetto all'originale, per rendere meglio il significato italiano; ho posto tra parentesi quadre le integrazioni ritenute necessarie. Nelle note ho indicato, quando necessario, il passo e l'opera degli autori greci e latini a cui Snell si riferiva e ho aggiunto un indice per rendere la lettura più agile. Ho volutamente privilegiato l'utilizzo di espressioni più desuete per cercare di rendere anche nella lingua italiana la particolarità dello stile di Bruno Snell, che adopera sovente termini e locuzioni non appartenenti alla lingua corrente.

Prima di lasciar parlare i testi, mi corre l'obbligo di ringraziare tutti coloro che hanno preso a cuore questo progetto con la prontezza e la disponibilità propria degli animi più nobili, lo hanno seguito con solerte pazienza e sicura dottrina e lo hanno accolto in questa collana. Ringrazio inoltre il Dr. Sascha Käuper, delle cui competenze e profonde conoscenze linguistiche mi sono avvalsa per risolvere non pochi ardui passaggi che il testo presentava. Resta naturalmente mia la responsabilità di imprecisioni e mancanze.

MARILENA AMERISE

Prefazione

I due scritti di Bruno Snell, presentati ora in traduzione italiana, sono sorti alcuni decenni or sono, in un periodo nel quale era molto attuale la discussione sul valore dell'educazione umanistica.

Questi testi hanno superato la maggior parte degli analoghi tentativi fatti in questa direzione con i loro argomenti convincenti e con la loro chiarezza espositiva: i temi proposti in queste opere non hanno perso neppure oggi il loro valore.

In *Gli antichi Greci e noi*, Snell, come in altre sue pubblicazioni, vuole cercare di capire come siano sorti concetti importanti. Egli pensa innanzitutto ai principi fondamentali della nostra cultura europea, come per esempio i concetti opposti di individuo/massa, monarchia/democrazia, legge/libertà, regola/arbitrio, natura/arte e così via. Tutti i percorsi ci riportano indietro agli antichi Greci: essi per primi hanno scoperto, in questi concetti, intrinseche contraddizioni e hanno cercato delle soluzioni che potevano rendere possibile una conciliazione. E così essi trovarono nell'arte e nella letteratura nuove forme, attraverso le quali poteva essere rappresentata la conciliazione delle contraddizioni. Snell reputa irrinunciabile che gli studenti si occupino di questioni simili. Nelle opere degli antichi vuole trovare le possibilità di risolvere le contraddizioni del reale per arrivare alla creazione di un'esistenza armonica. Non si vuole entrare ora nel dettaglio delle singole questioni, bensì sottolineare che anche lo studente ginnasiale può scoprire nel testo una ricchezza di grande valore per la propria formazione personale e per la propria esistenza. E ciò resta per sempre, anche nel momento in cui le singole questioni sono dimenticate.

Nove giorni di latino si configura come un progetto temerario, quello di comunicare in poche ore le questioni più importanti riguardo al latino: un progetto realizzato per la prima volta attraverso conferenze radiofoniche.

Snell si occupa solo brevemente della forza figurativa della lingua latina, cercando invece prioritariamente di offrirne una rappresentazione generale. Chi

voglia tradurre in latino un'affermazione dalla propria lingua madre deve tenere presente più presupposti: l'enorme numero di frasi retoriche, la necessità di dover mutare le ripetizioni dei moderni modi di esprimersi, i nomi astratti, che devono essere resi con rappresentazioni concrete adeguate ai periodi delle frasi, in un ordine comprensibile dal quale i pensieri risultino credibili. Le più piccole frasi latine hanno già il pregio della concisione. Nei periodi più ampi si avverte la differenza tra principali e subordinate, che si collegano con precisione tra loro.

Queste regole sulla lingua latina e greca evidenziate dalle argute osservazioni generali di Snell sono valide per la formazione di un linguaggio tecnico, per la lingua della scienza, così come per ogni forma di cultura. Devo rinunciare a ripetere qui questi particolari, sui quali si è richiamata l'attenzione, in quanto l'autore ha presentato in diversi capitoli un'interpretazione sulla poesia latina di pregevole valore, che si estende dalle opere dei classici latini fino alle composizioni dei poeti girovaghi medievali. Già per se stesse, esse rappresentano un'imponente stimolo per la formazione umanistica.

I classicisti bolognesi hanno accolto con generosa cortesia la nuova traduzione nella loro collana. La Dr. Marilena Amerise (Perugia) ha condotto con abnegazione la traduzione in italiano e, nella misura in cui io posso giudicare in questo caso, ha reso con chiarezza e precisione lo stile di Snell. La Dr. Cornelia Sperlich (Berlino) e il Dr. Dieter Ruprecht (Gottinga), detentori dei diritti di pubblicazione delle opere, hanno concesso con generosità il permesso per una nuova pubblicazione. La casa editrice ha fatto un buon lavoro. Tutti costoro io ringrazio di cuore.

Possano divulgarsi velocemente anche nella lingua italiana queste due opere di Snell e trovare il riconoscimento che meritano.

Trossingen

HARTMUT ERBSE

Noi e gli antichi Greci

Premessa

È un'impresa ardua difendere qualcosa che non si può definire in modo appropriato: tuttavia, in queste pagine, vorrei spendere una parola in favore della "formazione umanistica", com'è chiamata nel linguaggio corrente. Preferisco però evitare l'espressione "formazione umanistica", poiché mi rendo conto che questo concetto (in entrambi i suoi due aspetti, umanesimo e formazione) è così vago, e anche così carico di anacronistica arroganza e di ideologie sospette.

Ciò su cui vale la pena soffermarsi è la suddivisione, nei nostri ginnasi, delle ore a disposizione per le lezioni: è opportuno che un ginnasio mantenga ancora oggi il greco, grazie al quale gli studenti possono leggere con gioia e profitto Omero e Sofocle, Tucidide e Platone? Ciò significa che essi saranno costretti, per nove anni¹, ad occuparsi intensamente, per molte ore alla settimana, di cose che sembrano essere lontane dall'uomo d'oggi, da ciò che è considerato pratico e utile.

Vi sono persone così squisite da credere che chi voglia difendere la causa delle lezioni di greco ricorrerebbe alle sue armi migliori se iniziasse ad argomentare sulle basi dell'utile. Solo, io temo che il mondo nel quale viviamo e con il quale dobbiamo fare i conti ci ponga in disparte se non possiamo giustificarci con buoni motivi davanti a lui; non sarà oggetto della mia riflessione, pertanto, il fatto che i nostri studi abbiano a che fare con questioni belle e grandi, che diano molte gioie, sebbene – per chi è esperto in materia – sia proprio questo il più forte stimolo a occuparsi degli antichi. Mi sarebbe piaciuto farlo risuonare nel titolo, in modo un po' meno programmatico, ma non mi è riuscito.

La domanda di partenza è: a scuola bisogna preferire un'istruzione letteraria o scientifica? O bisogna conciliare entrambe? E, se è possibile, come si può realiz-

¹ Nel sistema scolastico tedesco dei tempi di Snell, l'insegnamento del greco era impartito per nove anni.

zare ciò? Mi sembra che le nostre scuole superiori si trovino di fronte al compito di rendere giustizia a entrambe queste esigenze.

Nelle pagine seguenti vorrei tentare di dimostrare innanzitutto due cose: in primo luogo, con l'insegnamento del greco si consegue una comprensione della lingua più profonda rispetto a quella che si può ottenere con lo studio di qualsiasi altra materia; in secondo luogo, la formazione letteraria e quella scientifica si possono conciliare ottimamente proprio attraverso il greco. Questo non significa affatto che io voglia reintrodurre il liceo classico come unica forma di scuola superiore – assolutamente no; questo lo danneggerebbe soltanto. Piuttosto si mostrerà che l'insegnamento del greco così come fa conseguire “una più profonda conoscenza della lingua”, allo stesso modo permette “il collegamento del letterario con lo scientifico”, ma in una forma che a molti studenti (o ai loro genitori) non appare per nulla desiderabile e che non riesce in alcun modo ad essere allettante. Noi filologi abbiamo tutti i motivi di essere cauti quanto a ciò che promettiamo, per non destare alcuna falsa illusione; dobbiamo esaminare scrupolosamente se i motivi per cui ancora oggi raccomandiamo il liceo classico continuano ad essere validi, se molti non siano divenuti solo frasi vuote, se rispondono alle esigenze di questo mondo così profondamente cambiato. In realtà penso che nulla abbia arrecato un così grande danno al vecchio ginnasio quanto l'affermazione, espressa con fatale *pathos*, secondo la quale il ginnasio sarebbe l'unica via per la “formazione”, e dovrebbe quindi esserci per tutti.

Se io penso che l'insegnamento del greco a scuola possa fornire una più profonda comprensione della lingua, intendo dire che è utile per scrivere e per parlare nella propria lingua². Ma sarebbe stolto affermare che soltanto chi ha ricevuto una “formazione classica” può parlare e scrivere bene nella propria lingua³. Ci sono fin troppi esempi dai quali si evince che anche chi non ha ricevuto una “formazione umanistica” può parlare e scrivere molto bene⁴, così come ci sono esempi a sufficienza che dimostrano che qualcuno non riesce a utilizzare più perfettamente la propria lingua proprio a causa del latino o del greco⁵.

Ad ogni modo, l'affermazione secondo cui lo stile dovrebbe basarsi sui modelli “classici” oggi non è più immediatamente convincente, né nella letteratura, né nell'arte figurativa. Il classicismo estetico di Winckelmann o di Goethe è estraneo a coloro che oggi dipingono o fanno poesia, e del mondo greco è diventato più inte-

² Nell'originale: “in tedesco”.

³ Nell'originale: “un buon tedesco”.

⁴ Nell'originale: “un buon tedesco”.

⁵ Nell'originale: “ha rovinato il proprio tedesco”.

ressante ciò che è pre- o post-classico. L'arte è sottoposta agli stili e alle mode, e in molte cose il nostro tempo è chiaramente assai lontano dai Greci. In questa situazione, pensare che questo stato di cose cambierà e che i Greci diventeranno di nuovo attuali, così come è già avvenuto in passato, può consolare un imperterrito grecofilo confinato nella sua cameretta, ma non avrà molto riscontro.

Già il fatto che il "classico" può andare fuori moda dimostra che non si pone lo studio del greco su un terreno solido se si colloca il "classico" a fondamento dell'arte. Tuttavia, vorrei dimostrare con due esempi che chi vuole conseguire una più profonda conoscenza della lingua e dello stile non può evitare di confrontarsi con i Greci: il primo esempio riguarda la questione delle regole e della libertà della lingua, e il secondo la teoria dello stile (per questo tratterò in particolare di Schiller). Da ciò emerge che gli antichi sono utili alla cura della nostra lingua per via indiretta: attraverso le riflessioni e le teorie generali. Ci potrebbe forse giovare non avere fiducia solo nei talenti naturali, ma riconoscere anche alla formazione del gusto e alla conoscenza razionale la loro importanza.

In un altro capitolo parlerò brevemente del cosiddetto umanesimo "politico", e cercherò di chiarire che i soliti argomenti non bastano a giustificare questo umanesimo; anche qui, vorrei tentare di dimostrare, con un esempio concreto (non con discussioni teoriche), quanto la conoscenza del greco possa essere utile per comprendere la nostra realtà attuale e per tenere un comportamento avveduto.

Ma l'aspetto centrale di questo libro non è la discussione sull'"estetica" o sulla "politica", aspetti certamente importanti, anche per l'insegnamento del greco a scuola, e sui quali vi sarebbe da discutere a lungo sulle singole questioni. Ancora più importante, però, è il fatto che il greco sia in grado, come nessun'altra disciplina, di ricondurre sulla retta via una deleteria tendenza del nostro tempo, la scissione tra la formazione letteraria (umanistica in generale) e scientifica. I Greci, soprattutto nel loro primo periodo, in tutte le loro opere, nell'arte figurativa e nella letteratura, nella poesia non meno che nella prosa, miravano alle conoscenze. È stato un peccato che questo slancio verso la "verità" presente nelle opere della poesia greca non sia stato messo in risalto così come lo slancio verso la "bellezza". Se gli studenti comprendessero che anche la poesia può trasmettere un'autentica conoscenza, sarebbero preservati da un'idea unilaterale di conoscenza. La lezione che si sforza di interpretare potrebbe produrre un rilevante profitto: le conoscenze, infatti, si possono acquisire in modo più chiaro e razionale rispetto ai valori estetici; esse si sottraggono molto più facilmente alla vaghezza del sentimento e alle variazioni del gusto. E se la scuola deve educare ai pensieri oggettivi, qui trova materia abbondante. Che poi anche l'entusiasmo per il bello ottenga la giusta considerazione, sono proprio i testi a garantirlo a dovere con il loro contributo.

Infine, ancora una riflessione: se, come detto, è importante per il futuro del nostro insegnamento scolastico porre nella giusta relazione l'istruzione letteraria e quella scientifica, in modo tale che entrambe non vivano separate tra loro ma sia preservata l'unità dell'interesse intellettuale, l'insegnamento del greco, e soprattutto uno studio intensivo della lingua greca, possono contribuire molto a questo scopo. La parte principale di questo testo vuole dimostrare proprio questo; per tale sano e forte nutrimento intellettuale, e non certo per una presunzione borghese – che spesso si fa paladina della “formazione umanistica” – io vorrei sostenere la necessità dell'insegnamento del greco a scuola.

Se mettiamo al centro dell'obiettivo la conoscenza del mondo acquisita dai Greci – ma anche la conoscenza, da parte dell'uomo, di se stesso – diventerà chiaro che cosa significa “tradizione intellettuale” – particolare interesse della filologia – che si accorda tanto male con le ideologie del progresso e del declino così largamente diffuse.

Certo, io sono troppo lontano dall'insegnamento scolastico per dire che cosa può essere utile per la classe, ma nella riflessione comune, dopo quanto ho detto, c'è forse modo di rintracciare una qualche immediata utilità.

Regole e libertà nella lingua

La lingua ha diversi aspetti, a seconda che si consideri chi parla o chi scrive, o chi ascolta e chi legge, ovvero, in terza istanza, se la si guarda a partire dagli oggetti cui di volta in volta fa riferimento.

Per chi ascolta e per chi legge le frasi che percepisce sono soprattutto parti di un sistema completo, che egli può comprendere, nella misura in cui le interpreta come parti di questo tutto determinato. Per chi parla e per chi scrive, invece, la lingua è una massa plasmabile, con cui egli forma ciò che può dare espressione ai suoi pensieri e i suoi sentimenti. A coloro che ne fanno un uso passivo la lingua risulta comprensibile soltanto se è vincolata da regole, mentre a chi ne fa un uso attivo essa consente di esprimere qualcosa di personale e di proprio solo se egli ne può disporre liberamente.

Evidentemente una lingua viva è possibile solo in questo conflitto tra regole e libertà, ed evidentemente non si tratta di lodare le regole e di disapprovare la libertà, oppure al contrario di sciogliere le redini alla libertà e di rinunciare alle regole. Sia la libertà sia le regole hanno pregi e difetti. La cura delle regole può esprimere responsabilità verso il patrimonio linguistico ereditato, ma potrebbe diventare anche inerte ripetizione di *clichés*. La libertà può essere sciatteria, ma può diventare anche geniale noncuranza della tradizione.

Si ottiene un criterio solo se entra in gioco il terzo punto di vista, secondo cui la lingua non è solo espressione personale né solo strumento convenzionale, ma indica anche qualcosa di obiettivo, significa un oggetto reale: una buona lingua lo riproduce in modo adeguato.

Ma prima di poter dimostrare questo, bisogna chiarire in quali circostanze la lingua permetta regole e libertà: in realtà esse non sono tra loro in opposizione netta. Il contrario della regola è l'eccezione, il contrario della libertà è la costrizione. Quando parliamo di regole ed eccezioni, pensiamo per prima cosa ad alcuni fenomeni, come a quelli che si vogliono dominare, in latino, allorché si imparano le

regole e le relative eccezioni; ciò porterebbe a chiedersi – se la cosa dovesse farsi interessante – come si può spiegare, sulla base della storia della lingua, che forme reciprocamente contrastanti coesistano nella lingua l’una accanto all’altra. Non vorrei dilungarmi su questo argomento e anche la questione su costrizione e libertà nella lingua non ci interessa particolarmente in questo momento; essa condurrebbe infatti alla filosofia del linguaggio, e a chiedersi in che misura la lingua vincoli l’uomo ad un determinato pensiero. Ma qui non dobbiamo occuparci di qualcosa di strettamente grammaticale né di latamente filosofico, bensì di qualcosa che si trova in mezzo e partecipa ad entrambi gli aspetti e che ha un interesse pratico: dobbiamo chiederci, cioè, in che misura ci sono norme vincolanti della lingua, chi le ha stabilite, in che cosa consistono, ciò insomma che dovrebbe costituire la domanda principale per gli interpreti dei testi classici e dalla quale noi dovremmo ricavare qualche vantaggio per il nostro parlare e scrivere.

Che cosa sia “giusto” in una lingua lo decide soprattutto l’uso linguistico. Ma l’esperienza empirica che un determinato fenomeno è consueto non basta a motivare sufficientemente il giudizio che esso sia anche giusto e buono. Già il fatto che l’uso offra diverse possibilità mostra che non ci si può basare solo su di esso per definire le norme; ciò che è di moda può anche essere orribile, ed è anzi proprio in questo caso che l’esigenza di una lingua corretta suole diventare attuale, proprio quando il gergo del volgo diventa... volgare. Così le lingue di cultura hanno sempre tentato di creare regole per definire ciò che va bene ed è corretto linguisticamente. È ben noto che l’Accademia Francese sottopone le parole che sono diventate consuete nell’uso linguistico a una sorta di esame prima di ammetterle nel francese letterario. Gli Inglesi hanno il loro *King’s English*, ma senza che un’istituzione decida che cosa vi rientri e che cosa no. La più recente discussione sul buon inglese mostra chi è in questo caso il giudice: si parla di *upper-class English*. È l’uso linguistico della classe alta a costituire la norma: è così anche da noi [Tedeschi], solo che noi [Tedeschi] non parliamo così facilmente di “classe sociale elevata”, ma piuttosto di “persone colte”; ma per noi [Tedeschi] è più difficile che per i Francesi e gli Inglesi.

La “lingua colta” regola innanzitutto la pronuncia. La Germania del sud e quella del nord si distinguono perché nel nord della Germania, dove non c’è un tedesco colto ma un tedesco più popolare, la lingua colta ha sempre qualcosa di artificiale, mentre si è certo molto più sensibili alle particolarità dialettali. Ma ovunque, naturalmente, qualsiasi persona colta riesce subito a riconoscere un suo concittadino, e a percepire da quale strato sociale provenga il suo accento, anche se forse ad Amburgo è più facile distinguere la differenza sociale e locale (per esem-

pio tra un abitante di Pöseldorf e uno di Barmbek¹) rispetto a Monaco o a Stoccarda. Pronuncia e intonazione tradiscono particolarmente queste differenze sociali, ma non solo la lingua parlata, bensì anche quella scritta – alla quale vogliamo dedicarci in questa sede – le mettono in rilievo.

Fintanto che le persone “cólte” in generale furono la classe sociale dirigente, l’aspirazione ad un’ascesa sociale si connetteva ovviamente con lo sforzo di parlare la lingua delle persone cólte. Determinate infrazioni alle regole erano addirittura segni che qualcuno non apparteneva a tale classe, e al paria ciò veniva rinfacciato in una maniera talvolta priva di tatto e veramente maleducata, come accadde dopo il 1918 al Ministro della cultura prussiano, che non era molto pratico nell’utilizzo del dativo e dell’accusativo del pronome personale “io”, in quanto il suo dialetto aveva un’unica forma per entrambi. Tale rimprovero, d’altra parte, fu particolarmente sciocco perché egli si sforzò a tal punto di migliorare l’insegnamento allora trascurato, che tutti impararono a distinguere i due pronomi. Questo caso ci interessa particolarmente, perché in fondo potrebbe far parte del naturale sviluppo della lingua tedesca che dativo e accusativo finiscano per coincidere, come è accaduto in olandese e inglese; si potrebbe credere che proprio una letteratura d’avanguardia e progressista finisca per appropriarsi di questa libertà contro le regole. A noi ciò sembra assurdo perché questa libertà viene a coincidere con il tabù di ciò che è incolto e popolare.

Un altro significativo segno di riconoscimento, in tedesco, che smaschera l’incolto è l’uso non corretto delle parole straniere. In questo caso non è il dialetto popolare a produrre scandalo e ad essere contrario alle regole, ma proprio il suo contrario, ossia lo sforzo di servirsi di locuzioni cólte che non si possiedono realmente nell’intimo. Questa millanteria è assolutamente imperdonabile, poiché nessuno è costretto ad usare parole straniere. Non voglio far la guerra alle parole straniere, che sono sostanzialmente e necessariamente un patrimonio della nostra lingua, ma occorre utilizzarle con precisione: non si può essere mai abbastanza meticolosi in questioni linguistiche, mentre da noi capita a ogni piè sospinto che ridicoli fanfaroni usino termini stranieri in modo distorto.

Un terzo indizio di discorso incolto sono le parole volgari, che, come si dice, non sono accettabili in società.

Questi tre esempi, che vogliono in prima istanza semplicemente dimostrare che da noi c’è una sensibilità del tutto primitiva per lingua cólta ed incolta, sono tratti da àmbiti molto diversi: scambiare accusativo e dativo è un’infrazione contro la grammatica, mentre usare in modo scorretto parole straniere è un difetto di com-

¹ Sono due quartieri di Amburgo.

prensione del vero significato di una parola; questi due tipi di errori e di infrazione delle regole, per cui si potrebbero citare centinaia di altri esempi, dovrebbero propriamente stare fuori dalla discussione, se ci aspettiamo che la scuola elementare insegni a padroneggiare la grammatica e a coltivare la sensibilità linguistica. Se ciò non avviene, non è soltanto perché l'insegnamento del tedesco non aiuta a mettere in pratica ciò che si impara, come invece dovrebbe e potrebbe, ma anche per il fatto che non trasmette alcuna consapevolezza dell'importanza e della difficoltà di questo compito. Si licenziano gli studenti per lo più con l'idea che essi conoscano il tedesco, mentre occorre continuare ad imparare la grammatica e a coltivare la sensibilità linguistica per tutta la vita. Un terzo motivo, però, è il fatto che entrambi questi casi vengono posti sullo stesso piano del terzo caso di infrazione delle regole, l'infrazione di tabù linguistici.

Poiché soprattutto qui, mi sembra, il giudizio su regole e libertà nella lingua si complica e poiché la questione riguardante la libertà dello scrittore rispetto alla lingua tradizionale è da anni attuale, è proprio da qui che vorrei cominciare, ma, affinché la problematica che vi è implicata emerga nel modo più chiaro, vorrei in tutta tranquillità considerare i suddetti fenomeni, non del tutto omogenei, dapprima ingenuamente come parti di un'unitaria lingua "cólta", alle cui regole l'uomo comune si conforma. Se poi qui emergono problemi relativi a tabù linguistici e a convenzioni sociali in maniera più rilevante rispetto a ciò che rappresenta per così dire il livello minimo di un tedesco corretto, e che forse dovrebbe essere oggetto delle nostre prime e più urgenti premure, non significa, naturalmente, che io lo reputi poco importante: al contrario, credo che proprio seguendo questa strada si possa ottenere qualche risultato a questo riguardo.

Che cosa mi costringe a parlare un tedesco "corretto"? Perché non posso parlare con naturalezza? Da dove provengono le regole alle quali mi devo attenere? Chi ha definito le norme? L'uso linguistico, come abbiamo già visto, non basta. Gli stessi Francesi, che danno tanta importanza alla regole, non sentono forse spesso come una pedanteria l'operato dell'Académie Française? Come si arriva ad una società che ha consapevolezza di sé attraverso una lingua cólta? Solo se noi sappiamo da dove derivano le regole potremo discutere fino a che punto possiamo liberarci di esse.

Le singole nazioni si sono formate in diversi modi, ma una società cólta che possiede una lingua curata si è formata sempre e solo attraverso una grande letteratura, che ha dato origine ad una lingua normativa. Può trattarsi di poesia, come la tragedia che ha formato l'attico, o la *Divina Commedia* che ha fatto del toscano l'italiano, o di prosa, come il latino di Cicerone o il francese di Rabelais e del tra-

duttore di Plutarco, Amyot². Una lingua colta presuppone sempre grandi autori, che valgono come classici.

In tedesco le cose sono un po' più difficili e da ciò derivano alcune difficoltà che ci preoccupano ancora oggi. Alla base del tedesco colto vi è la lingua della cancelleria, con la quale le città di lingua tedesca del Sacro Romano Impero comunicavano fra di loro. Questo arido linguaggio divenne lingua della letteratura con Lutero, e acquistò la sua vitalità per il fatto che Lutero faceva attenzione al modo di parlare del popolo. Le altre nazioni europee acquisirono la loro lingua soprattutto perché uomini colti trasportarono la tradizione della grande oratoria antica nella lingua volgare: lo stesso latino era diventato attraverso il greco la lingua di cultura della società colta. In Germania, da un lato mancò l'influsso eminente della retorica classica, e dall'altro lato i dialetti regionali rimasero assai più vitali anche dopo la creazione della lingua letteraria, e poterono esercitare il loro influsso fino ai tempi moderni, come provincialismi ma anche come radici del tedesco scritto. Infine, la forza di una letteratura classica capace di creare una società si sviluppò completamente solo con Winckelmann e Lessing, con Herder e Goethe; questo accadde grazie a un totalmente rinnovato ritorno all'antichità, per la verità più ai Greci che ai Romani, più all'idea primigenia della poesia che alla retorica.

A ciò si connette il fatto che da noi [in Germania] l'autorità di una lunga tradizione e il deliberato riconoscimento di norme e regole sono molto più deboli che presso le altre nazioni occidentali, e che pertanto il singolo ha potuto rivendicare sempre più spazio per la propria originalità. Così anche i poeti hanno cercato di frantumare il tedesco burocratico, nel quale avvertivano troppo la lingua della gente comune. E queste rotture nello *Sturm und Drang*, nella giovane Germania, nel naturalismo e nell'espressionismo, sono molto più forti che nelle altre nazioni.

Poiché noi parliamo e viviamo in questa lingua, difficilmente possiamo valutare se questa è più una benedizione o più una maledizione per la nostra lingua e per la nostra letteratura. Forse uno sguardo alle lingue antiche può rendere più chiaro come questi sentimenti di libertà influenzino il sistema ordinato di uno stile definito.

In latino Cicerone è presto diventato il modello del discorso, ma ciò non ha impedito a Sallustio e al suo successore Tacito di adottare uno stile estremamente personale. Soprattutto in Tacito l'irregolarità salta agli occhi; con anacoluti, abbreviazioni, invenzione di parole egli cerca di evitare tutto ciò che è comune e conven-

² Jacques Amyot nasce a Melun nel 1513 e muore ad Auxerre, di cui fu vescovo, nel 1593; fu precettore dei figli di Enrico II. Nel 1599 tradusse le *Vite Parallele* di Plutarco in una prosa che divenne modello di classica bellezza.

zionale. Questo stile, però, non è così personale come appare ad un primo sguardo, ma dietro vi è una precisa teoria stilistica, e dunque ancora una regola che i Greci avevano sviluppato per la loro prosa. Non voglio soffermarmi sulle intricate vie che si dipanano attraverso il labirinto delle antiche teorie sullo stile sublime e basso, levigato e aspro, sebbene io creda che riflettere su queste teorie potrebbe contribuire nel modo migliore a chiarire anche oggi le nostre difficoltà moderne. La poesia e la filosofia greca sono ancora ampiamente valide: se non come modello esemplare, certamente come fucine di forme esemplari, dalle quali noi possiamo continuare ad imparare. L'ampio ambito della retorica greca e della teoria retorica sono invece fuori della letteratura classica per noi – a causa dello sviluppo appena delineato, e per noi [Tedeschi] lo sono in misura ancora maggiore che per Francesi, Italiani e Inglesi. Tuttavia, la teoria stilistica derivata dai Greci ci dà i concetti per descrivere e comprendere fenomeni come quello di Tacito e soprattutto le tensioni tra stile convenzionale e personale, e per studiare il significato di regole e libertà nella lingua.

I modelli del discorso greco in prosa d'arte si sono formati nell'Atene del IV sec. a.C.; 300 anni dopo, nella direzione classicista dell'atticismo, sono state elaborate le leggi fisse della prosa letteraria, in contrapposizione alla *koinè*, che è una lingua popolare sviluppatasi liberamente. Attraverso i secoli, soprattutto nel greco della Chiesa, la lingua classica, "pura", come è stata chiamata, si è conservata fino ai nostri giorni e ne è derivata una situazione disperata: quando 140 anni fa si formò di nuovo uno Stato nazionale greco, esistevano due lingue l'una accanto all'altra, una colta – nella quale si potevano esprimere concetti intellettuali – ma morta, e una popolare, con la quale però non si potevano esprimere concetti scientifici. La prevalenza di una grande forma ha condotto al punto che se ne sono tratte regole che hanno frenato un libero sviluppo.

Evidentemente i grandi scrittori attici non si sono conformati a queste regole: né Tucidide, il cui pensiero incalzante rompe l'andamento lineare del discorso, né Platone, che nei suoi *Dialoghi* riproduce le rilassate conversazioni delle persone colte. Ma prima che con l'atticismo la stilistica greca diventasse dogmatica e rigida, si era già sviluppata la teoria oltremodo fruttuosa secondo la quale vi sarebbero diversi stili e per ogni argomento vi sarebbe uno stile adeguato. Questo concetto della convenienza, del *πρέπον*, si diffuse abbastanza per comprendere tutti gli ambiti delle regole e della libertà linguistica, dalla grammatica alla stilistica, e per dare in molti casi regole all'irregolare. Così Tucidide poteva costituire addirittura un modello stilistico per Sallustio e Tacito. La teoria secondo cui la lingua deve essere corrispondente all'oggetto è particolarmente significativa perché qui si fa valere il terzo aspetto della lingua, del quale abbiamo parlato all'inizio. Qui appare

non solo la lingua di colui che parla, che vorrebbe esprimersi liberamente, e la lingua di colui che ascolta, che vuole capire ed interpretare secondo le convenzioni tradizionali, bensì la lingua in riferimento all'oggetto trattato. La pretesa che la lingua debba essere sempre adeguata all'oggetto trattato non significa solo che un oggetto elevato è da trattare come elevato, uno aggraziato come aggraziato, uno emozionante come emozionante, ma lascia in larga misura aperta la domanda se un determinato oggetto possa essere trattato in modo grave o aggraziato, cosicché, nonostante un vincolo oggettivo, rimane spazio per l'interpretazione personale. La cosa importante, in ogni caso, è che siano possibili criteri oggettivi sia per il rispetto delle regole, sia per il grado di libertà da esse.

Questa teoria circa la possibilità di diversi stili avrebbe dovuto impedire che la lingua greca si irrigidisse nell'atticismo e che la pedanteria scolastica riuscisse a proporre una scelta limitata e piattamente convenzionale di autori come esclusivi modelli linguistici. Ciò avvenne certamente quando gli scrittori contemporanei lasciarono andare in rovina la loro lingua e divenne allora un pregio ispirarsi a grandi modelli. Questa situazione mostra in modo particolarmente chiaro come è importante prendere coscienza di regole e libertà nella lingua, e navigare in modo cauto tra Scilla e Cariddi. Se noi in tedesco (ma anche nelle altre nazioni europee) abbiamo una lingua "cólta", sul momento il rischio che essa impedisca il libero movimento del pensiero e dell'espressione è allora alquanto basso. L'opposizione però è ovunque forte, meno per motivi estetico-stilistici che per motivi sociali, e soprattutto per un'esigenza ancora più profonda che si colloca dietro quella sociale.

Bernard Shaw³, nel suo *Pigmalion*, ha mostrato che la lingua cólta è un fenomeno sociale, e che la forma linguistica è proprio ciò che costituisce la società raffinata. La sua Eliza Doolittle diventa addirittura una donna di mondo perché impara un inglese corretto.

Ma fatalmente, quando cade dal ruolo ormai appreso con il suo assolutamente scioccante "not bloody likely", non perde le nostre simpatie, ma al contrario produce un effetto rasserenante. Come si spiega che lo scorretto *mir* al posto di *mich* o la parola straniera sbagliata siano imbarazzanti, mentre errori di questo genere risultano piacevoli? Improvvisamente le convenzioni conosciute e seguite deliberatamente della classe dominante perdono il loro valore; il parlare in modo

³ Bernard Shaw (Dublino 1856-Ayot St. Lawrence 1950), noto drammaturgo, compone nel 1914 il *Pigmalion*, il cui protagonista è un eccentrico professore di fonetica che scommette con il colonnello Pickering, autorevole studioso di dialetti indiani, di essere in grado di educare alla buona pronuncia una piccola fioraia, Eliza Doolittle, tanto da farla passare per una duchessa. Il teatro di Shaw, come anche il *Pigmalion* mostra, si basa su un programma di rigenerazione sociale.

fine come segno di cultura scende sullo stesso piano del riuscire a mangiare in modo giusto le ostriche.

All'inizio del 1914, quando l'Eliza di Shaw aveva fatto scoppiare uno scandalo nei teatri di Londra, in Europa i poeti e gli scrittori erano già alacremente al lavoro non solo per rompere i tabù linguistici della società borghese, ma anche per dissolvere l'ordine classico della lingua colta. La Prima Guerra Mondiale ha reso ancora più forti queste tendenze. Se Barbusse⁴ nel suo *Le feu* usava come lingua del romanzo il gergo primitivo dei soldati, o Joyce nell'*Ulisse* annullava addirittura la struttura sintattica della lingua e combinava insieme parti di parole per rendere il flusso irrazionale e la spinta delle associazioni inconsce, ciò ha avuto un forte influsso anche da noi in Germania ed ha incontrato qui tendenze simili.

Nessun periodo della letteratura europea ha finora disprezzato tanto le regole dei modelli classici e le convenzioni della lingua colta e ha tanto privilegiato la libertà delle manifestazioni individuali. Che si avvertisse, come mostra il *Pigmalion* di Shaw, lo stile linguistico di un ceto colto come consumato e vuoto, come lezioso e sciocco, e che si ritenesse di esprimersi in modo più autentico e vero imitando il linguaggio del popolo e si introducesse nella letteratura il patrimonio linguistico ancora inutilizzato e tuttavia potente dei ceti bassi, questo motivo, di origine luterana, ha una componente politica e sociale già nello *Sturm und Drang*, poi presso Kleist⁵ e Büchner⁶, e poi più che mai nella giovane Germania; e il naturalismo ha elaborato completamente gli elementi attivistici e provocatori di questo stile. Ma in questi ultimi cinquanta anni si è verificato anche altro, come risulta già dal fatto che la lingua convenzionale si lasci frantumare anche senza uno scioccante gergo volgare – si pensi a questo proposito ai *Galgenlieder* di Morgenstern, si pensi anche a vari aspetti del *Dada* e dello *Sturm*, della poesia e della prosa espressionista, dove la rottura della forma linguistica va a braccetto con la dissoluzione del contenuto figurativo, e a ciò che è stato rappresentato nella cosiddetta arte astratta.

Quello che c'è dietro è qualcosa di più del fatto che la fraseologia convenzionale sia diventata noiosa o che una nuova classe non accetti gli antichi tabù linguistici – ma quello che c'è dietro si può comprendere solo partendo da ciò che la lingua vuole rappresentare e rendere in modo adeguato; in altre parole, da ciò che la dottrina antica chiama il *πρόεπον*.

⁴ H. Barbusse, scrittore francese (Asnières-sur-Seine 1873-Mosca 1935).

⁵ H. von Kleist, scrittore tedesco (Francoforte sull'Oder 1777-Berlino 1811).

⁶ G. Büchner, scrittore e drammaturgo tedesco (Goddelau 1813-Zurigo 1837).

Se ho appena richiamato alcuni paralleli con l'arte figurativa, è necessario sottolineare tuttavia la differenza tra la rappresentazione linguistica e quella dell'arte figurativa. Così si chiarirà quanto ho già accennato prima. Pittura e scultura possono tentare di prescindere dalla rappresentazione perché l'occhio può percepire un gioco di colori e forme anche senza un collegamento con un oggetto. Un gioco del genere con i suoni, pur potendo forse ricorrere nelle filastrocche e negli esperimenti dadaistici, si muove fuori dalla lingua, per l'orecchio si è sviluppata un'arte particolare, che produce i suoi effetti tramite i contrasti delle qualità formali, vale a dire la musica.

La dissoluzione delle convenzioni borghesi nelle arti figurative, poi, è anche tipicamente diversa da quella che avviene nelle arti della parola. I pittori e gli scultori si allontanano dal naturalismo, mentre gli scrittori usano proprio il mezzo realistico, benché non più per cogliere il *milieu* delle classi basse, ma per mostrare il mondo nella sua non borghese nudità, per rappresentare un *Waste Land*, anche se esso non è un paesaggio reale, ma una visione. In tal modo la dissoluzione della forma e del costrutto linguistico nella letteratura non si manifesta in modo così chiaro come con l'allontanamento dagli oggetti belli e il ripiegamento su oggetti volgari: entrambi però partono dello stesso processo di smantellamento delle convenzioni borghesi ed entrambi si realizzano per l'esigenza dell'artista di liberarsi da regole diventate fastidiose.

Questo movimento non ha affatto toccato tutta la poesia e la prosa, così come non tutta l'arte figurativa è diventata astratta. Ma qui si pone nel modo più acuto la questione relativa all'ordine tramandato e alla libertà individuale, e perciò questo movimento è anche il più interessante per il nostro tema.

Poco fa ho enumerato tre ambiti nei quali si può riconoscere la lingua non cólta: l'ambito della correttezza grammaticale, quello della sensibilità linguistica, in cui si cerca di usare le parole nel loro significato pieno e vero, ed infine l'ambito dei tabù linguistici; essi sono altresì i settori nei quali questa rivoluzione della lingua diviene particolarmente riconoscibile.

Se nell'esempio dell'uso non corretto di una parola straniera, riportato prima, la mancanza di sensibilità linguistica era segno di incultura, ora invece il rimprovero della carente sensibilità linguistica si solleva contro la lingua cólta. La fraseologia tramandata appare come vuota e usurata. Questo rimprovero, sollevato già in età arcaica contro le convenzioni, diventa ora molto più radicale, poiché è svanita la convinzione che le antiche grandi parole come "Dio", "bello", "vero", "buono", così come esse sono state adoperate, colgono ancora davvero qualcosa di reale. Queste parole non sono più *πρόπον* poiché ciò che esse indicano non è più considerato vero.

Fin qui tutto bene. Fare un uso onesto della lingua, smascherare la millanteria, abbandonare ciò che è lezioso, sciocco e ipocrita: chi vorrebbe criticare tutto ciò? In tutti gli ambiti germoglia la falsificazione, nella poesia, nella filosofia, nella teologia e nella scienza, per tacere della politica e dei giornali. Ma come si trova il vero?

Poeti coraggiosi e sinceri hanno provato a cogliere il vero laddove è ancora dissimulato. Se dunque il bello non esiste, esiste in ogni caso l'abominevole, e se l'eleganza è di similoro, forse la volgarità è d'oro. Ma, come è grandioso che i poeti abbiano capito, già prima del 1914, la fragilità del mondo che allora si riteneva sicuro, e si siano liberati del linguaggio convenzionale, così, nonostante quanto di orribile era accaduto nel frattempo, oggi non si è ancora affermata l'opinione che un'immagine *horror* come i ratti annidatisi nel cadavere di una ragazza sia più reale di ciò che nel Barocco si poteva cantare ingenuamente come "i seni dolci come due pezzi di zucchero".

Nel frattempo anche il gusto per le forme estreme e per ciò che è tabù si è logorato. Gli strumenti di provocazione e di scandalo sono diventati alla lunga solo *clichés* e noi ne siamo stati scottati. Temo che da questo lato non vi sia più alcun fecondo campo di libertà.

In questi tentativi di ottenere in modo estremo una lingua libera e propria c'è tanta critica alla società contemporanea, alla sua lingua e ai suoi valori. Ma la società la cui lingua si cerca di sfuggire non è soltanto la borghesia del XIX secolo, che si voleva evidentemente colpire, ma anche – come la mia breve sintesi storica ha tentato di mostrare – lo strato sociale detentore di una cultura che partiva dai tempi della grecità classica e attraversava tutte le grandi letterature e culture. Certo, il greco classico è toccato in modo particolare.

Nelle nostre parole, e anzi proprio nelle parole elevate, sono custoditi il sentire e il pensare di molte generazioni. Certo, noi avvertiamo il peso di questa eredità. Acquisire una corretta sensibilità linguistica per queste parole è difficile per colui che, come dice Goethe, "non riesce a farsi una ragione di tremila anni"⁷. Per questo in nessun altro periodo gli uomini hanno perso così tanto la disinvoltura nel parlare, in quanto avvertono che attorno a loro ci sono solo menzogne; il fatto tragico e grottesco è che tutti i tentativi di liberarsi dalle chiacchiere, di riportare alla vita una parola nel suo senso incontaminato, conducono a quanto pare con grande facilità di nuovo alle chiacchiere.

⁷ Johann Wolfgang Goethe. *Il divano occidentale-orientale*, trad. e comm. a c. di Ludovica Koch et al., Milano 1990, 229 (*Il libro del malumore: L'impassibilità del viaggiatore*). Intendi: per colui che non sa rendersi conto che le parole portano in sé un'eredità storica millenaria.

Non si può dare una ricetta per un miglioramento, si può soltanto dire di guardarsi da ciò che non è autentico, si può dare il consiglio di esaminare se stessi costantemente. E certo è una consolazione scoprire in un verso o in una riga di prosa parole semplicissime, del tutto convenzionali, che esprimono improvvisamente, nel loro costruito quotidiano, la loro profondità:

La foresta rimane nera e tace,
e sale dal prato
la bianca nebbia miracolosamente⁸.

Devo ancora aggiungere qualcosa sul primo punto, quello della correttezza linguistica, la correttezza grammaticale. Certo, nessuno introdurrà nella lingua un dativo per un accusativo, ma a questo proposito lo scetticismo nei confronti della lingua tramandata non si ferma neppure davanti alla struttura grammaticale, e in tutte le lingue europee si è tentato di dissolvere la struttura sintattica delle frasi. Se qualcuno reputa l'intero mondo oggettivo un letamaio e pensa che su tutto questo orrore, volendo scegliere una forma appropriata, non si possa che balbettare e tartagliare, o se qualcuno ritiene i propri sentimenti così personali da non poterli esprimere con la lingua convenzionale, e pensa che dovrebbe manifestare il proprio disgusto attraverso esclamazioni e brandelli di discorso, o la sua estasi con le grida, è difficile discuterne, e perfino l'argomento che egli sia un guastafeste nel campo della letteratura non lo farà arrabbiare, anzi: tali tentativi hanno espressamente mirato a fare esplodere l'intera tradizione letteraria. Gli farà scarsa impressione anche se gli si dimostra che ciò che lo irrita è in parte nuovo, giunto nel mondo molto più tardi della costruzione linguistica articolata, ma in parte è primordiale, qualcosa con cui l'umanità sin da sempre ha dovuto fare i conti.

Non dico niente contro chi avverte amaramente la discrepanza tra l'esistente ed il possibile, tra il reale e l'ideale; nulla, in questo contesto, contro chi pensa che l'ordine esistente vada cambiato per dare spazio a soluzioni migliori.

Ma se già nel fare la rivoluzione c'è il pericolo di abbandonarsi all'ottimismo credendo che la perfezione sia a portata di mano nel momento in cui si frantuma ciò che esiste, è una vana illusione sperare di potersi avvicinare anche solo un po' al vero e al reale disfacendo l'ordine della lingua. La lingua non è un'istituzione precostituita, e le sue insufficienze non si lasciano cambiare come una costituzione o un ordinamento sociale. Le convenzioni sociali nell'uso linguistico sono fondamentalmente qualcosa di diverso rispetto alle regole grammaticali e alla sensibilità linguistica per il valore delle parole. La lingua, fondamentalmente, non si

⁸ Matthias Claudius, *Abendlied*, vv. 4-6.

presta a rappresentare direttamente l'assoluto, e frantumare la lingua significa privarsi di qualsiasi possibilità di parlare meglio. La lingua è lo spazio limitato tra il mutismo degli animali e l'ineffabile dell'assoluto, tra la stoltezza inespressiva e la saggezza silenziosa, è il vero ambito dell'umano, nel quale l'ideale si rispecchia in modo velato. Qualsiasi ottimismo esagerato conduce necessariamente alla delusione e alla disperazione. Ma ciò – si può dire – è collegato alle leggi ferree della struttura linguistica.

Il disagio nei confronti della lingua convenzionale e la convinzione di poterne ricavare qualcosa di più se si trova un modo soggettivo di esprimersi si basano in gran parte sul fatto che ci si aspetta troppo da essa, e ciò vuol dire, nel contempo, che non ci si accontenta della propria condizione umana. L'impazienza di voler esprimere l'assoluto o il personale può condurre solo allo spasmo e alla barbarie, poiché la lingua è un incrocio di impressioni personali, di mezzi di comprensione e di rappresentazione; e questo incrocio determina in forma incrollabile anche il suo sistema grammaticale.

Non possiamo sottrarci a questo sistema e alla sua forza necessitante. La cosa straordinaria è che l'incrocio di diversi fenomeni nella lingua le danno il carattere di un gioco; ed è proprio grazie alle regole che possiamo giocare liberamente con la lingua, ma solo se ci atteniamo alle regole del gioco: e qui si apre, nella lingua, lo spazio dell'umano.

Per un periodo così riflessivo e consapevole come il nostro è questo il più sicuro mezzo di salvezza per riaversi dalle delusioni di una lingua tramandata e convenzionale, per analizzare la lingua in modo obiettivo, per poter avere chiarezza su che cosa la lingua possa offrire; e in secondo luogo per continuare a interpretare pazientemente le grandi opere linguistiche, imparare quali ricche forme di stile ci siano nonostante la stabilità del sistema di base di ogni lingua, e in quale varietà si possa rappresentare adeguatamente la molteplicità degli oggetti: solo così la teoria del πρότερον non condurrà alla dogmatica di un determinato stile.

E soprattutto la letteratura greca ha la caratteristica (così come mostra anche l'arte figurativa dei Greci) di poter essere contemporaneamente seria – seria nelle più diverse delle grandi forme – e spassosa.

Osservazioni sulle teorie dello stile

Quando si iniziò a parlare di “uomo gotico” o di “uomo barocco”, ci si voleva staccare dagli antichi schemi della storia dell’arte, della letteratura o della musica e aprire lo sguardo a ciò che collegava tra loro i dipinti, le poesie e la musica del barocco, e là dove possibile si volevano comprendere, attraverso un’analisi storica, la filosofia, le scienze esatte, l’intera vita culturale, e cogliere così gli elementi caratteristici di un’epoca. Questo metodo proveniva dalla storia dell’arte: si coglieva lo spirito del tempo soprattutto nel suo stile, nell’espressione dell’atmosfera di quel periodo. Spiegare le opere nel contesto del loro tempo permetteva di riconoscere numerose relazioni, di capire più profondamente numerose manifestazioni, perché i fenomeni temporali stanno di fatto in relazione reciproca.

Certo, questo approccio è unilaterale. La storia è più di un’espressione di emozioni e stati d’animo. Sicuramente l’espressività è un elemento essenziale dell’arte (e perciò questo tipo di analisi ha preso le mosse dalla storia dell’arte, dove ha conseguito risultati più rilevanti che ad esempio nella storia della filosofia, delle scienze naturali o delle scienze politiche), ma persino l’analisi artistica si autolimita quando mette in secondo piano ciò che l’artista tenta di rappresentare obiettivamente e i principî superiori che egli cerca di tradurre in arte.

Già la domanda se era particolarmente importante per l’“uomo barocco” essere un uomo “barocco” mostra che qui qualcosa non va. Si parla di “volontà dello stile” [*Stilwillen*], ma l’“uomo gotico” voleva veramente produrre solo lo stile gotico?

Queste tendenze – caratteristiche in particolar modo della storia dell’arte tedesca – hanno confermato in maniera nuova e sorprendente le parole di Ranke¹,

¹ Leopold von Ranke, storico tedesco (Wiehe 1795-Berlino 1886), sosteneva che un unico Spirito divino permea tutta la storia dell’umanità, che quindi va considerata unitariamente come storia universale.

per cui tutte le epoche storiche, in egual misura, avrebbero un accesso diretto a Dio. Poiché (e questa concezione cristiana sta evidentemente anche dietro le parole di Ranke) tutto ciò che ha fattezze umane è uguale davanti a Dio, non si comprende come l'artista di una data epoca possa vedere affermato il proprio primato su quello di un'altra, purché egli ci renda partecipi con la sua opera di ciò che lo fa soffrire o di ciò che lo rende felice. L'"esperienza" diventa qui il punto costitutivo della creazione artistica. L'obbligo della "bellezza", che prima era la norma dell'arte, è spinto così sullo sfondo e non si può più parlare di epoche esemplari, come ad esempio di un'epoca "classica".

Sul piano oggettivo, dal punto di vista dell'opera artistica, ciò significa che non c'è più alcun canone del bello, ma che la struttura dell'opera, la polarità delle linee, delle aree, dei colori possono rispondere a diversi principi formali, come per esempio alla forma chiusa o aperta, lineare o pittorica, tranquilla o movimentata e così via, senza che l'una abbia maggior valore dell'altra.

Sappiamo che queste teorie dell'arte sono in relazione con la comparsa della pittura e della scultura moderne – è sufficiente ricordare parole-chiave come espressionismo, riscoperta dell'arte primitiva, crollo della forma e così via – e sappiamo anche che esse sono collegate ad altri fenomeni (allo "spirito del tempo"), ad una generale relativizzazione dei valori, alla caduta di norme, al soggettivismo e così via: a cose che riguardano tutti noi. In modo particolare ciò riguarda una disciplina che ancora oggi si chiama antichità "classica", anche se nella situazione descritta si avrebbero tutti i motivi di chiedersi fino a che punto ciò abbia ancora senso.

Vorrei fare qui alcune considerazioni in libertà su come questo relativismo storico fosse già stato preparato nella teoria dello stile e nell'estetica dei tempi più antichi, e come vi entri in gioco il problema del classico (rimando espressamente alle considerazioni che Karl Reinhardt ha fatto sul classico in *Vermächtnis der Antike* 334ss.).

Poiché è bene tenere sotto gli occhi le possibilità espressive di diversi stili, mi sembra opportuno iniziare con le *Rane* di Aristofane. Il poeta comico contrappone qui l'antica tragedia di Eschilo a quella moderna di Euripide; per lui Eschilo è il rappresentante della grande arte antica, mentre Euripide ha dissolto la grandezza originaria attraverso la sofistica, il realismo prosaico e la mancanza di grandi idee morali. Già Pindaro (*N.* 3,80) aveva opposto il poeta capace di "volare alto", l'aquila, ai suoi concorrenti, le cornacchie che volano basso e gracchiano, ma tale contrapposizione non si riferiva al dissidio tra stile sublime e basso, bensì semplicemente all'incapacità degli altri poeti di innalzarsi verso le vette della vera poesia. Aristofane, invece, parla di diversi modi di fare poesia, diversi modi di pensare, diverse tendenze, sebbene anche egli non abbia nessun dubbio sul fatto che la

“grande” poesia è quella veramente autentica: ma Euripide ha scelto di proposito e arbitrariamente quella bassa. Il più grande poeta ellenistico, Callimaco, ha ricavato da questo dissidio una vera teoria dello stile: per lui Omero ed i tragici erano i rappresentanti dello stile sommo; ma egli limitò la sua personale creazione, in modo giocoso e raffinato, al lieve e al delicato. Questa differenza tra *genus grande* e *genus tenue* fu recepita dai teorici della retorica e dai poeti romani, e ha avuto in tal modo ulteriori effetti.

Callimaco sviluppa questa teoria in opposizione ai suoi nemici, i Telchini, come egli li chiama, i genietti maliziosi, che gli rimproverano di non seguire le tracce della grande poesia di Omero. Come Pindaro, essi ritengono che vi sia propriamente una sola forma di poesia e, come Aristofane, pensano che bisogna essere dei depravati per non attenersi alla grandezza del classico. Ma Callimaco passa al contrattacco: egli sostiene che Apollo gli aveva raccomandato di coltivare la poesia piccola, giocosa e delicata, e di evitare la via maestra delle convenzioni; ai suoi oppositori, che ritengono al contrario ancora possibile una poesia alta, manca capacità di giudizio. Nell'introduzione alla sua opera principale, gli *Aitia*, nella quale polemizza con i “Telchini”, Callimaco sostiene che la sua poesia dovrebbe essere valutata solo con i parametri dell'arte (τέχνη). E per lui il parametro dell'arte non è l'esperienza, come nella moderna concezione artistica tedesca, ma la dimensione artistica stessa, come, ad esempio, nell'estetica francese del XIX secolo (l'arte per l'arte). Anche lui isola un singolo tratto, veramente essenziale per l'arte, e lo rende l'unica norma della poesia. La scelta dell'oggetto da descrivere resta in certo modo aperta, e del tutto aperta resta la scelta dell'obiettivo cui quest'arte desidera dedicarsi (mentre Pindaro, ad esempio, voleva naturalmente rappresentare e celebrare il sublime). È importante solo ciò che l'abilità e l'accuratezza sono in grado di realizzare, soprattutto la cura formale.

Elemento comune dell'allontanamento, sia antico sia moderno, dall'arte classica è che ciò che si rappresenta perde significato perché l'oggetto “sublime” perde la sua forza vincolante. Una differenza tra la riflessione antica sulla possibilità di un'arte non classica e quella moderna (e qui mi limito a quella tedesca, nella quale sono particolarmente evidenti precisi fenomeni di crisi) è che in quest'ultima diviene significativa la soggettività dell'animo che si esprime. Mi sembra che questa novità si manifesti particolarmente in Schiller², e che con lui si possa capire nel contempo come la nuova riflessione si riallacci all'antica.

² F. Schiller (Stoccarda 1759-1805) pubblica nel 1800 il saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, in cui cerca di caratterizzare le diverse essenze della poesia antica e di quella moderna, prefigurando l'antitesi tra natura e cultura, e discostandosi da Goethe. La poesia classica o ingenua si

In che modo è ancor oggi possibile fare poesia? Schiller, nel suo trattato *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, pone questa domanda. Anch'egli cerca, attraverso la distinzione di due diversi stili, di salvare i diritti di una poesia contemporanea; anche lui ritiene che la poesia al modo di Omero oggi non sia più possibile: "simili poeti di genere ingenuo sono come degli estranei in un'epoca artificiosa" (p. 153 nell'edizione curata da K. Gödeke del 1867)³.

Schiller rivela occasionalmente quanto i pensieri di Aristofane abbiano avuto peso nelle sue riflessioni, quando per esempio parla della "trasformazione nel modo di pensare e di sentire" che "è [...] quanto mai evidente già in Euripide, quando lo si confronti con i suoi predecessori, in particolare con Eschilo" (p. 149)⁴. Ma la sua prospettiva si differenzia da quella di Callimaco. Non è possibile esaminare in questa sede come in Schiller si ritrovino assieme pensieri di Rousseau, Herder e Kant (sebbene questi motivi si distinguano in séguito in un certo qual modo l'uno dall'altro), e in quale misura giochi qui un ruolo anche il suo tentativo di imporsi nei confronti del fenomeno-Goethe. Ad ogni modo ciò che vi è di moderno in Schiller è il fatto che per lui la distinzione tra poesia ingenua e sentimentale è soprattutto una differenza di sensibilità.

Il poeta sentimentale, per lui, si differenzia da quello ingenuo per il fatto che la riflessione lo stacca dalla primigenia unione con la natura. Così la poesia antica è ingenua, soprattutto quella classica greca, mentre già quella romana è sentimentale (si veda, ad esempio, p. 193). Ma la poesia ingenua è possibile, malgrado tutto, anche in tempi più recenti, e persino oggi, come mostra la *Luise* di Voss e soprattutto l'opera di Goethe: ciò dimostra che egli non solo riconosceva ciò che Herder aveva chiamato poesia popolare, ma anche che per lui la riflessione non era solo un processo storico irreparabile.

Già per Aristofane la riflessione differenziava i tragici che egli metteva a confronto: Euripide aveva lasciato la grande forma della tragedia non da ultimo proprio perché Socrate e i sofisti lo avevano distolto dall'antica poesia. Ma sebbene Schiller avesse riconosciuto questa forza storica della riflessione, in grado di cambiare l'uomo nella sua essenza, non era sua intenzione porre la prospettiva storica in primo piano. A lui importava essenzialmente la sistematica distinzione della

basa su un perfetto rapporto armonico tra l'uomo e la natura, mentre quella sentimentale o romantica esprime l'anelito a questa unione.

³ Friedrich Schiller. *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, trad. di E. Franzini-W. Scotti, Milano 1986, 35.

⁴ Friedrich Schiller. *Sulla poesia ingenua e sentimentale* cit. (n. 3) 31.

poesia riflessiva da quella non riflessiva, e la dimostrazione della loro differenza nei diversi generi poetici.

Certo sorgono alcune domande: ci si potrebbe chiedere se una pura poesia ingenua sia davvero mai esistita. Non è Omero stesso già sentimentale quando canta degli eroi che sono vissuti in un'epoca grande, ormai svanita? L'uomo non è stato sradicato sin già dai tempi di Adamo da un'irriflessiva relazione con la natura? Si potrebbe forse cercare di ripercorrere la riflessione che cresce attraverso i secoli e con ciò assegnare anche all'arte di ogni epoca il suo posto nello sviluppo di una crescente consapevolezza. Hegel poteva pensarla in modo simile, ma Schiller era lontano da ciò. E poiché egli concepiva la differenza tra poesia ingenua e sentimentale in parte come una differenza dei tempi (poiché l'ingenua precedeva senza dubbio la sentimentale), ma in parte come una differenza sovratemporale (poiché l'ingenua si poteva sempre recuperare), e dato che egli non distingueva gli stili, come Callimaco, tra sublime e basso (perché osservava la differenza stilistica in tutti i generi poetici, quelli solenni e quelli tenui), ecco che individuava il vero elemento di separazione in una differenza di sensibilità, e in questo modo risolveva il contrasto tra gli stili nel sentimento soggettivo. Evidentemente vi è qui, come in Rousseau, un entusiasmo per la natura e un rimpianto per la civilizzazione.

Sebbene Schiller creda ancora alla dignità della poesia classica greca e sebbene egli tenti di salvare la grandezza della poesia non classica accanto a quella classica, risulta chiaro quanto diventi significativo il soggettivismo emotivo che sarà in séguito sempre più forte nella teoria dell'arte tedesca del XIX secolo, e che finirà per svalutare il classico.

Schiller si sforza di accordare i loro diritti nella poesia, accanto a questo sentimento, anche alla rappresentazione e ai più alti fini, e ciò avviene nel modo seguente, in cui divengono operative le teorie kantiane: il poeta rappresenta, ma deve guardarsi dall'attenersi soltanto al "reale", perché il suo territorio è il "vero", cioè il reale animato dallo spirito. Il poeta ingenuo si avvicinerà piuttosto al "reale", quello sentimentale piuttosto al "vero". Entrambi possono "incorrere nel difetto della *vacuità*, sebbene in maniera del tutto opposta, giacché un oggetto senza spirito e un gioco dello spirito senza oggetto sono un nulla nel giudizio estetico" (p. 198)⁵. "Di conseguenza i capolavori del genere ingenuo avranno al loro seguito le più volgari e sconce riproduzioni della natura comune, mentre le opere più alte del genere sentimentale saranno seguite da un fitto esercito di produzioni fantastiche" (p. 202)⁶.

⁵ Friedrich Schiller. *Sulla poesia ingenua e sentimentale* cit. (n. 3) 86.

⁶ Friedrich Schiller. *Sulla poesia ingenua e sentimentale* cit. (n. 3) 90.

Qui si avverte come sia mutato il significato di ciò che è lo “spirito” caratterizzato sentimentalmente. Ciò diventa ancora più chiaro nel séguito. Dopo alcune considerazioni su come si possano applicare all’ingenuo o al sentimentale le nozioni oraziane di *delectare* e *prodesse*, egli pone l’ingenuo in rapporto con il realismo, ed il sentimentale con l’idealismo: “si giunge nel modo migliore al vero concetto di questa opposizione se [...] si astrae sia dal carattere ingenuo come da quello sentimentale ciò che entrambi hanno di poetico. Nient’altro allora resta del primo, se non un disincantato spirito d’osservazione e un forte attaccamento all’uniforme testimonianza dei sensi nell’ambito teoretico, e in quello pratico un rassegnato assoggettarsi alla necessità (ma non alla cieca costrizione) della natura: una resa, dunque, a ciò che è e a ciò che deve essere. Null’altro resta del carattere sentimentale, se non (in ambito teoretico) un inquieto spirito di speculazione che in tutte le conoscenze esige l’incondizionato, e nell’ambito pratico un rigorismo morale che esige l’incondizionato in tutti gli atti della volontà” (p. 208)⁷.

Tipici del carattere sentimentale sono lo spirito della libertà e della sfida incondizionata; e questo non è sicuramente lo spirito che, secondo Aristofane, distingueva Euripide dalla tragedia eschilea; quello era infatti un principio immorale piuttosto che morale, e portò Euripide lontano dalla rappresentazione delle figure solenni e verso quella dei suoi straccioni e mendicanti, cioè al realismo. Se Schiller considera in primo luogo la riflessione come qualcosa che strappa gli uomini alla condizione paradisiaca di un’esistenza ingenua, questa è chiaramente una visione unilaterale, specie se egli la identifica poi con la comprensione mentale dell’ideale – poiché anche il realismo, che egli vorrebbe far discendere dall’ingenuo, scaturisce dalla medesima riflessione; idealismo e realismo riflettono il conflitto del mondo nell’essere e nell’apparire, così come l’ha determinato la riflessione sentimentale.

Le difficoltà che risultano da un’analisi delle tesi di Schiller risiedono, mi sembra, in questo: egli considera la riflessione non come un principio che attraversa l’intera storia umana e determina ogni singola situazione storica, ma vi rileva l’origine di un “modo di sentire”, che permette al suo poeta di creare poesia che si distingue dalla classicità greca (e goethiana) e tuttavia giunge sino al suo stesso livello. Ma per uscire dal relativismo del sentimento soggettivo e per dare alla poesia sentimentale supporto, norma e dignità, Schiller pone la riflessione sentimentale insieme alla speculazione idealista – e questo è un punto particolarmente problematico. Ciò che per lui è sicuro e da cui egli prende le mosse è una rappresentazione del classico. Ma questa rappresentazione del classico non è stata ricavata da una

⁷ Friedrich Schiller. *Sulla poesia ingenua e sentimentale* cit. (n. 3) 97s.

teoria o da un concetto, bensì dall'osservazione della grande poesia greca; e questa, in particolare Omero, viene identificata con la "natura". Solo così divengono comprensibili le peculiari contrapposizioni di Schiller: all'ingenuo-classico-naturale si oppongono le diverse forme del sentimentale-non classico-artificiale, che sono tenute insieme solo attraverso la negazione, ma che nulla hanno in comune tra loro.

Nello stesso periodo di Schiller, Friedrich Schlegel affronta il tema di come possa sussistere una grande poesia moderna accanto a quella classica nel suo trattato *Sullo studio della poesia greca*. Anche lui tenta – come Callimaco e Schiller – di spiegare i suoi pensieri con una coppia oppositiva, e poiché ha cercato di concettualizzare il contraltare del classico, arriva molte volte a concordare con Schiller, del cui scritto tratta brevemente nella sua prefazione. È sufficiente qui accennare ad alcuni aspetti che continuano le tendenze di Schiller e che sono così divenuti significativi per la contrapposizione classico-romantico e quindi per gli ulteriori sviluppi.

La poesia classica è contrassegnata per Schlegel dalla "bellezza", quella moderna dal "caratteristico", dall'"individuale", dall'"interessante". Già questo mostra come qui, nell'ambito del moderno, tutto si relativizzi. Ma il "classico", al quale è stata attribuita la "bellezza", il valore tradizionale dell'opera d'arte, non è una meta raggiungibile ancora oggi, ma qualcosa di storico, del passato, che i Greci hanno già raggiunto. Lo si può descrivere e decantare, ma non definire. Ma quanto Schlegel (al pari di Callimaco) isoli lo specifico dell'estetica nella poesia non classica, lo mostra la frase del prologo: "l'*interessante* è ciò che ha valore estetico provvisorio. Per quanto l'*interessante* abbia evidentemente e necessariamente sostanza intellettuale e morale, dubito che abbia anche *valore* intellettuale e morale. Il buono va compiuto, il vero va conosciuto: né l'uno né l'altro sono oggetto di rappresentazione o di conoscenza non intellettuale" (edizione curata da P. Hankamer nel 1947, p. 209)⁸. In Callimaco, come anche in Schiller e in Friedrich Schlegel, l'arte classica è l'arte apprezzata, di fronte alla quale l'"altra", la "nuova" arte, si deve giustificare. Questa situazione si è sempre ripresentata in Occidente. Si mostra in modo particolarmente chiaro nell'arte figurativa: "gotico", "manierismo", "barocco", "rococò" sembrano rimproveri, che si attribuiscono a nuove tendenze; ma anche l'antico stile non classico è stato denominato, soprattutto nella sua relazione con il classico, come "arcaico", "primitivo" e così via. E il classico va esaminato alla luce di ciò che il V secolo ha fatto in Grecia, soprattutto nell'Atene di Pericle. Corrisponde a ciò che è Omero per la letteratura. Questo potere del

⁸ Friedrich Schlegel. *Sullo studio della poesia greca*, a c. di A. Lavagetto con un saggio di G. Baioni, Napoli 1988, 63.

classico si rivela in un tempo per il quale la forma classica non ha più valore e che ammette, invece, stili di diverse epoche gli uni accanto agli altri: chi vuole descrivere il “gotico” o il “barocco”, il “primitivo” o l’“arcaico”, arriva sempre alla fine a descriverli come qualcosa di contrario al classico. Questo non sembra indicare che la relativizzazione degli stili sia la soluzione più saggia.

Goethe, senza esitare, ha indicato il classico come lo stato di salute. I romantici hanno sostenuto (fino ai nostri giorni) che qualcosa di patologico appartiene sempre all’arte, anzi a tutte le opere dello spirito.

Conviene forse fermarsi qui, specie se si considera che l’arte non esprime né lo stato di piena salute, né l’assoluta malattia, e che del resto vi è sempre un’attrazione del tutto naturale per lo stato di salute. Ne potrebbe forse risultare che allontanarsi dal classico non significa smettere completamente di orientarsi verso il classico. Ad ogni modo, le citate riflessioni sugli stili mostrano che il classico è ancora l’entità più solida e attendibile, anche se non si lascia definire. Ma con ciò esso acquista un carattere che, come ora si dimostrerà, i Greci hanno attribuito per esempio alla natura.

Umanesimo politico

Werner Jäger¹ ha messo in primo piano la debolezza di un umanesimo estetico sin dalla metà degli anni '20 del '900, e la sua critica sotto molti aspetti coglie nel segno. L'ironia è che lo stesso Jäger, che voleva sostituire un umanesimo politico all'obsoleto umanesimo, ha estetizzato il politico in modo del tutto particolare, e così lo ha reso inefficace. La sostanza di ciò che è politico è infatti l'azione, l'intenzione, il programma. Jäger pensava, non senza ragione, che i comportamenti politici, sociali ed economici dell'antichità fossero stati così diversi dai nostri da impedirci di assumere direttamente di là istituzioni e programmi. L'unica cosa che rimane esemplare è che allora ciò che era politico venne preso seriamente, come obbligo di ciascun singolo e come fondamento di ogni composizione e di ogni pensiero. Ciò che noi possiamo imparare e prendere dagli antichi, e soprattutto dai Greci, sono i "comportamenti" politici, l'"*hexis*", l'"*ethos*", la "formazione" politica, la "*paideia*", la "*politesse*" in quanto tali. Ma con tale teoria Jäger trasforma ciò che è politico in umori, stati d'animo, condizioni di spirito: l'azione politica viene privata del suo scopo e della sua meta, e con questo del suo significato.

L'essenza del politico si manifesta in modo esemplare, secondo Jäger, sia in Pindaro che in Eschilo, sia in Platone che in Socrate, sebbene le loro intenzioni politiche fossero ogni volta incompatibili. Questo "politico" non conosce nessun impegno, nessun obbligo, ma rimane un'attitudine accademica. Così, nell'epoca iniziale del Nazionalsocialismo, divenne particolarmente pericoloso. Non voglio parlarne nuovamente (ho recensito in questa prospettiva il primo volume di *Paideia* in «GGA» CXCVII, 1935, 329-353) e non è il caso di spenderci più alcuna parola. Piuttosto, oggi è tempo di ricordare che Jäger ci ha messi in guardia dal vedere la

¹ Il filologo tedesco Werner Jäger ha sostenuto, negli anni '30 del XX secolo, che la nostra storia comincia "con l'affacciarsi dei Greci, in quanto essa oltrepassa i limiti del proprio popolo e ci dobbiamo riconoscere membri d'una più ampia cerchia di popoli" (*Paideia*, trad. it. Firenze 1978, I 4).

grandezza dei Greci, in maniera troppo riduttiva, solo nel campo letterario e nell'arte. Quel che resta in dubbio è se abbiamo davvero bisogno di una nuova teoria e di un "umanesimo" adatto a noi.

L'"esemplarità" dei Greci nel campo politico non è molto diversa da quella in campo letterario e artistico: anche in questi casi nessuno pensa più che valga la pena imitare singoli dettagli e anche in questi casi le opere sono collegate a condizioni storiche a noi estranee; persino quando il classico sembrava accettabile ed era di moda, le grandi opere che l'uomo ha prodotto allora non consistono affatto, neppure se ci si credeva, nella mera imitazione. Ma come l'eredità greca conserva il suo significato per l'arte e la letteratura, anche senza assumere ciò in senso troppo strettamente classicistico, così è possibile salvare anche il significato del politico, pur in una forma che non ne tocca la sostanza. Anche in questo non c'è bisogno di abbandonarsi a teorizzazioni, e ci si può limitare alle esperienze: esperienze che possono forse offrire dei modelli, da cui si può imparare qualcosa.

In Inghilterra si è avuto, se si vuole chiamare così, un vivacissimo umanesimo politico: non si parlava soltanto di umanesimo, bensì si diceva che bisognava leggere i classici. Una buona conoscenza di Tucidide e Platone acquisita all'Università valse a lungo come il migliore avviamento per chiunque volesse avere successo nella vita pubblica. Ma ora ciò sta progressivamente svanendo.

Poiché i Greci hanno influenzato le nostre istituzioni politiche e le nostre teorie politiche non meno della letteratura e dell'arte – sebbene non ne siamo così consapevoli – e poiché noi per questo motivo abbiamo anche in questo settore tutte le ragioni di ricordarci delle antiche origini e di chiarire i nostri pensieri alla luce dei loro, mi sia consentito fare un solo esempio che mostra particolarmente bene come la familiarità con l'antichità abbia acquistato un immenso significato per la vita politica del nostro tempo, e lo mantenga a lungo.

I principî secondo i quali si sono costituiti gli Stati Uniti d'America sono stati messi per iscritto nella Dichiarazione di Indipendenza del 1776. Questa Dichiarazione fu elaborata da Thomas Jefferson, il grande umanista, che è un contemporaneo – un po' più anziano – di Goethe (1743-1826), e che fu Presidente degli Stati Uniti dal 1801 al 1809.

Jefferson era fortemente colpito dal valore dell'eredità greca e romana, come evidenziano nel modo più efficace le grandiose costruzioni classiche che egli, come architetto, ha concepito: ad esempio i palazzi dell'Università della Virginia da lui fondata, o la sua stessa fattoria a Monticelli. Durante tutta la sua vita egli lesse i suoi autori antichi preferiti in greco e latino; da un lato poeti come Omero, Euripide e Orazio, ma dall'altro soprattutto gli storici, Tucidide, Polibio, Livio, e quello che per lui era lo scrittore più grande: Tacito.

Così si potrebbe supporre che la sua ricca conoscenza del pensiero degli antichi abbia avuto conseguenze anche nel suo programma politico.

Le affermazioni di Jefferson sulla democrazia antica, tuttavia, non soddisfanno tali attese. Così, per esempio, in una lettera dell'anno 1812, egli scrive: "il governo di Atene era la dominazione della popolazione di una sola città, che faceva le leggi per tutto il paese che aveva soggiogato. E quello degli Spartani era il dominio di una struttura militare sulla classe popolare dei lavoratori, che era condannata ad una ignobile schiavitù" (prendo questa e le altre citazioni dal bel libro di K. Lehmann, *Thomas Jefferson. American Humanist*, New York 1947).

Questa era l'immagine che egli si era formato sulla base degli storici greci, e la sua opinione sull'Impero Romano non era certo più favorevole. Egli non credeva, inoltre, che ci fosse molto da imparare neppure dai teorici antichi dello Stato, e per tutta la vita fu scettico riguardo alle speculazioni astratte e alle teorie filosofiche. Da incallito empirista, preferiva i fatti alle deduzioni. Così scrive in una lettera del 1816, nella quale parla della *Politica* di Aristotele: "era così diverso lo stile della società, allora e presso quegli uomini, rispetto a come è ora da noi che credo che dai loro scritti si possa ottenere ben poco costruito se si vuole trattare delle forme di governo. Essi avevano idee giuste sul valore della libertà personale, ma quasi nessuna sul modo migliore di regolare la struttura di un governo. Essi non conoscevano nessuna mezza misura tra una democrazia (l'unica forma pura di una Repubblica, ma inadatta oltre i confini di uno Stato) e l'affidarsi ad un'aristocrazia, o ad una tirannide, che era indipendente dal popolo. Evidentemente essi non avevano la preoccupazione che, laddove i cittadini non potevano radunarsi per condurre personalmente i loro affari, fosse loro diritto scegliere un rappresentante che li guidasse e che in questo modo un governo repubblicano o popolare – per così dire al secondo grado della purezza – potesse essere esercitato in uno Stato di una qualsivoglia entità".

Già Montesquieu, che Jefferson aveva studiato attentamente nella sua giovinezza, aveva mostrato che le antiche democrazie avrebbero funzionato bene al massimo in una singola città di piccole proporzioni. Ma Jefferson aveva imparato dai suoi studi sui comportamenti politici in Gran Bretagna che era possibile costruire una buona democrazia attraverso rappresentanti del popolo anche in un grande Stato territoriale, e ciò divenne decisivo per il suo programma politico.

Ma si comprende chiaramente dalla sua Dichiarazione di Indipendenza che, nonostante il suo scetticismo verso le relazioni politiche degli antichi, nonostante le sue riserve nei confronti delle antiche teorie dello Stato, e nonostante che l'organizzazione statale fosse stata progettata sulla base del modello statale inglese, le idee

fondamentali provenivano dall'antichità e alcune invero anche dal cristianesimo, che a sua volta le aveva riprese dal mondo greco.

Nella Dichiarazione di Indipendenza si afferma: “noi riteniamo queste verità evidenti: che tutti gli uomini sono stati creati uguali, che sono stati dotati dal loro Creatore di diritti inalienabili, la vita, la libertà e la ricerca della felicità. Per assicurare questi diritti, sono stati costituiti fra gli uomini governi che derivano il loro legittimo potere dal consenso dei governati; ed ogni volta che un governo non ottempera a tali principî, è diritto del popolo cambiarlo, o abrogarlo e istituirne uno nuovo”.

L'eguaglianza degli uomini davanti a Dio è un insegnamento cristiano, ma come teoria politica affonda le sue radici già nell'Atene della fine del V sec. a.C., con il sofista Antifonte. Tuttavia, essa non è riuscita ad imporsi né negli Stati antichi, né in quelli cristiani. E se anche questa idea non è entrata nella Costituzione americana del 1787 e si è potuta imporre negli Stati Uniti solo dopo aspre battaglie, che arrivano fino ai nostri giorni, ha assunto senza dubbio un significato incalcolabile per lo sviluppo degli Stati moderni poiché qui il fondamento dell'uguaglianza tra gli uomini non è rimasto solo una teoria, come nei trattati politici inglesi di James Harrington e di John Locke – dal cui secondo trattato sul governo soprattutto dipende Jefferson – e non è rimasto soltanto un'aspirazione degli oppressi, ma è diventato il principio di autorità alla base di un nuovo Stato.

Gli inalienabili diritti che Jefferson richiama, vita, libertà e ricerca della felicità (“pursuit of Happiness”), non sono ideali cristiani. Vita, libertà e felicità sono valori terreni, beni pagani, e in tal modo Jefferson, parlando di felicità, tocca una questione discussa dai filosofi greci, che in un pio cristiano, quale Jefferson era, in un primo momento può stupire. I filosofi cristiani, infatti, si sono attenuti piuttosto ad altre scuole filosofiche, agli insegnamenti rigorosi degli stoici, alla teologia dei platonici o degli aristotelici, ma per Jefferson il più grande filosofo greco era Epicuro, che gli sembrava il meno dogmatico e aprì la via alla ricerca empirica; nella sua concezione Gesù e l'ateo Epicuro si conciliano molto bene, poiché per entrambi – secondo lui – l'essenziale era l'umano, l'amore verso il prossimo e l'amicizia. Così, come nel trattato di Schiller sulla poesia ingenua e sentimentale, anche qui non c'è sempre ferrea logica e assenza di contraddizioni.

I fondamenti antichi della democrazia americana sono molto più chiari nella Costituzione del 1787. Il preambolo vi suona: “noi, popolo degli Stati Uniti, per formare una più completa unione, stabilire la giustizia, assicurare la pace interna, provvedere alla difesa comune, promuovere il benessere generale, e assicurare la benedizione della libertà a noi stessi e ai nostri posteri, emaniamo e stabiliamo questa costituzione per gli Stati Uniti d'America”.

Non è possibile mostrare in una breve trattazione come le idee più elevate cui questa Costituzione vuole ispirarsi abbiano di qui trovato la loro strada; il considerare ciò ci condurrebbe attraverso molti secoli e molti paesi. Ma si può indicare in modo molto semplice e preciso dove i concetti di giustizia, unità interna, difesa comune, bene pubblico, libertà e costituzione siano comparsi per la prima volta e abbiano acquisito il loro significato politico.

Essi possono essere divisi in due gruppi: uno appare per la prima volta nel VII sec. a.C. con il poeta Tirteo, al quale risale l'ideologia dell'ordinamento spartano; l'altro nel VI sec. a.C., ed è presente nelle poesie di Solone, che è ritenuto il fondatore della democrazia ateniese.

Ma per comprendere che cosa abbiano portato di nuovo al mondo Tirteo e Solone con queste idee sarebbe necessario dare uno sguardo al tempo passato e alle condizioni politiche e sociali. Si vede che queste concezioni non si trovano ancora in Omero, e certo non potrebbero trovarvisi poiché non ve ne erano ancora i presupposti.

Non voglio ora ripercorrere tutta la storia (su questo argomento cf. il mio libro *Poetry and Society in Early Greece*, Bloomington 1961, 35ss.²), ma enumerare semplicemente le tappe più importanti: nelle strette della Guerra Messenica, gli Spartani avevano permesso per la prima volta che gli abitanti delle loro terre si unissero insieme in uno Stato organizzato, e Tirteo richiama sempre, nelle sue poesie, il concetto di difesa comune – ciò che oggi suona come “common defence” – e parla anche per la prima volta del bene comune, il “public welfare” (9,15 [D.³ = 12,15 W.²]) ξυνὸν δ' ἐσθλὸν τοῦτο πόλῃ τε παντί τε δήμῳ, (“un bene comune è questo per la città e per tutto il popolo”).

La “pace interna”, invece (“domestic tranquillity”), la “giustizia” (“justice”) e la “libertà” (“liberty”), la “costituzione” (“constitution”) sono concetti politici introdotti da Solone che si sono sviluppati nella democrazia ateniese.

Ciò che mi preme sottolineare non è tanto che Jefferson e la Costituzione americana siano dipendenti da idee così antiche, ma che Jefferson riprenda idee dell'antichità pur sapendo nello stesso tempo che esse nell'antichità non avevano assunto tanto valore.

In un certo modo, in politica accade il contrario rispetto all'umanesimo estetico: lì noi abbiamo grandi opere classiche che valgono come modello, ma si sottraggono alla teoria, qui invece abbiamo pensieri teorici che si sono realizzati in

² Si tratterà di *Poetry and Society. The Role of Poetry in Ancient Greece*: cf. *Poesia e società. L'influsso dei poeti sul pensiero e sul comportamento sociale della Grecia antica*, trad. it. Bari 1971 (ed. or. Hamburg 1965), 66ss.

modo insufficiente nell'antichità. Ma uguale, in entrambi i casi, è il fatto che una conquista dei Greci abbia una validità che va oltre se stessa e che vale la pena riconquistare continuamente. Si parla generalmente di "ideale". Nel prosieguo, nell'analizzarne la conoscenza e la lingua, potremo continuare a vedere come sia in certo modo un elemento caratteristico dei Greci il collocare e lasciare intravedere in forme precise qualcosa di alto, e con ciò nel contempo il portare alla luce anche qualcosa di nuovo, qualcosa che è accessibile dietro l'apparenza. In tal modo queste relazioni saranno ancor più chiaramente riconoscibili.

Cultura generale e scienze naturali

Una teoria dell'umanesimo, sia essa estetica o politica – ovvero cristiana o socialista – non mi sembra personalmente troppo utile per difendere gli studi di greco. Riusciamo invece a scendere sul piano pratico quando contrapponiamo la formazione scientifica e quella linguistica, soprattutto quella nelle lingue antiche. Un tempo – ma lo si fa ancor oggi – si parlava di formazione umanistica. Ma ho già detto che rinuncierei volentieri a questa parola.

Il conflitto tra formazione “umanistica” e “scientifica” è gravido di innumerevoli pregiudizi, che cinquanta o ottanta anni fa potevano avere ancora una loro vitalità, ma che oggi sono veramente inconsistenti. Del resto, chi oggi potrebbe entusiasarsi per un umanesimo che giudicasse la scienza e la tecnica come il prodotto di un utilitarismo plebeo, o al contrario per una scienza naturale capace di risolvere tutti i misteri del mondo, lasciando sopravvivere l'arte, la poesia o la filosofia solo come gli *hobbies* domenicali di qualche sognatore?

Ma che la contrapposizione tra formazione scientifica e umanistica sia tenuta desta risulta soprattutto dal fatto che ci sono scuole dove si insegna latino e greco e altre in cui le scienze naturali sono le materie principali. Non si tratta affatto di considerazioni di principio, bensì di natura pratica. Io penso che tutti siano concordi sul fatto che sarebbe un'ottima cosa se tutti gli studenti imparassero a scuola in modo approfondito il greco, il latino, l'inglese, il francese e lo spagnolo, e in aggiunta ancora la matematica, la fisica, la chimica, la zoologia, la botanica e la geografia. Ma dobbiamo ammettere che non è possibile – e anche che sarebbe inutile – imparare tutte queste materie nella misura ridotta prevista dal piano di studi. Non se ne otterrebbe nulla di utile. Bisogna scegliere determinate cose, che abbiano il massimo valore educativo, e studiarle accuratamente.

Se dunque si estrapola la contrapposizione tra formazione scientifica e umanistica da una discussione fondamentalmente teorica e la si pone in una prospettiva pratico-didattica, si deve considerare per che cosa uno studente è particolarmente

portato e che a cosa è primariamente interessato, e inoltre in che modo, sulla base delle sue peculiarità, possa raggiungere quanto prima una comprensione della complessità del nostro mondo, e come possa essere condotto nel modo migliore a un'autonomia di pensiero e così via.

Allora si scopre subito che scienze naturali e formazione umanistica non sono nemici naturali, e che solo una pessima scienza naturale ed un pessimo umanesimo non si tollerano a vicenda. Un'utile interazione di scienze naturali ed umanesimo dovrebbe essere possibile in tutti i tipi di scuola ed è assolutamente necessaria.

Le nostre scienze naturali si sono formate dalla filosofia e dalle scienze naturali greche, e che cosa siano precisamente le nostre scienze naturali si può comprendere solo sulla base di questa tradizione. Chi pensa che per il progresso della ricerca nel campo delle scienze naturali non sia necessario conoscere i vari stadi del sapere degli antichi, ormai da lungo tempo superati, e che lo scienziato dovrebbe piuttosto applicarsi al sapere odierno, e che è già abbastanza difficile padroneggiare questo, consideri il seguente esempio: il fisico Werner Heisenberg¹ racconta che quando, studente a Monaco durante la rivolta comunista, subito dopo la Prima Guerra Mondiale, doveva fare la guardia, nelle notti d'estate, a una casa sulla Ludwigstrasse, seduto sulla gronda, leggeva di mattina presto il *Timeo* di Platone. E lì comprese che gli atomi, così come erano stati pensati originariamente dai Greci per chiarire la costituzione del mondo materiale, si presentavano in una forma molto più plausibile di quella in cui li descriveva il suo libro di fisica a scuola; questi atomi moderni erano così complicati che non adempivano per nulla la loro funzione di essere gli ultimi, semplici e comprensibili elementi del cosmo. Heisenberg raccontava questo per mostrare il valore della cultura umanistica. Questa storia, in effetti, tocca un punto essenziale: i Greci hanno creato, con l'idea dell'atomo, un concetto fondamentale delle moderne spiegazioni scientifiche – anche se la ragione per la quale questo concetto venne creato può essere stata dimenticata o oscurata nel corso dello sviluppo storico, e per riconquistarla è necessario riflettere di nuovo sulle origini.

A noi filologi classici fa naturalmente piacere che un grande fisico parli della nostra materia in termini così amichevoli. Ma si può anche ribaltare il concetto – e

¹ Werner Heisenberg (Würzburg 1901-Monaco 1976), fisico tedesco noto in particolare per le sue scoperte di fisica quantistica e per l'elaborazione del cosiddetto "principio di indeterminazione". Heisenberg ebbe una solidissima formazione classica ricevuta sia a casa dal padre, Professore di Storia bizantina all'Università di Monaco, sia durante gli anni giovanili, nei quali frequentò il liceo classico, dove le materie scientifiche avevano pochissimo spazio.

anzi si deve ribaltare: i filologi classici, che devono conservare la memoria di tutte le cose importanti di cui siamo debitori ai Greci, avrebbero svolto male il loro compito se, mentre si occupavano della poesia greca, avessero passato tranquillamente sotto silenzio come il pensiero greco abbia influenzato i tempi moderni e trasformato tutto il mondo attraverso la scienza e la tecnica.

Certo, per comprendere in modo corretto sia il mondo moderno, sia quello dei Greci, è necessario delimitare questo pensiero; alla scienza naturale antica mancavano infatti elementi essenziali della ricerca moderna: mancavano, con poche eccezioni, l'esperienza, le operazioni con i macchinari, l'utilizzo dei risultati della ricerca nella tecnica; in breve: il concetto che sapere è potere. Nonostante ciò resta il fatto che tutta la nostra cultura scientifica – e non solo quella delle scienze naturali, bensì anche quella storico-filologica – deriva dai Greci. Che cosa significhi questa scienza per noi e per il mondo, e come l'uomo ne sia modellato, si può comprendere solo attraverso il greco. Per il nostro mondo attuale ciò vale in maniera particolare, e in una nuova forma.

La tecnica ha reso più piccolo il nostro mondo e ci ha collegati a molti popoli che prima erano fuori dai nostri orizzonti. La tecnica occidentale, che nel frattempo è stata adottata anche da altri popoli, ha tuttavia fatto sì che il potere economico e politico, la consapevolezza culturale e l'indipendenza fiorissero in molti posti che il tradizionale umanesimo europeo non aveva mai preso in considerazione. Così diventa necessario un nuovo confronto spirituale con le antiche grandi culture dell'Oriente, con l'India e con la Cina. Alla metà del primo millennio a.C. in Grecia, India e Cina, sorsero quasi contemporaneamente movimenti intellettuali che avevano un elemento in comune: in tutte queste regioni gli uomini, con i loro pensieri, tentavano di penetrare oltre la superficie del mondo manifesto e di prendere coscienza del reale e dell'essenziale; iniziarono, insomma, a fare filosofia. Questo fattore comune si divise tuttavia in tre approcci molto diversi in Grecia, India e Cina, e queste diverse forme del primo pensiero filosofico influenzarono in maniera persistente le culture che ne derivarono (cf. *Entdeckung des Geistes* 401ss.² in connessione con il significativo ma troppo poco considerato libro di G. Misch: *Der Weg in die Philosophie, eine philosophische Fibel*, München 1950). E solo in Europa si è sviluppata una tecnica dalla filosofia.

Questa semplice realtà storica ci costringe a fissare lo sguardo sugli inizi della nostra scienza presso i Greci non solo per interessi storici e puramente teorici, ma perché qui entrano in gioco preoccupazioni e desideri attuali.

Una discussione fruttuosa con il mondo orientale è possibile solo se si

² Snell, *La cultura greca* cit. (4 n. 4) 419ss.

comprendono veramente i principî originari del pensiero filosofico nelle diverse culture, se si ripercorrono i modelli che si sono distinti gli uni dagli altri e secondo i quali le diverse culture tentano di orientarsi nel mondo e di spiegarne i fenomeni. Una differenza essenziale dei Greci dai Cinesi e dagli Indiani sembra essere il fatto che i Greci, sin dai tempi più antichi, in modo più marcato rispetto all'Oriente, hanno sviluppato l'antinomia tra l'uomo che conosce e il mondo che è conosciuto. Il modello – con l'aiuto del quale l'uomo si ritrova nel suo ambiente, ed anche nelle sue esperienze interiori – è l'uomo stesso che osserva meravigliato e che ha davanti agli occhi qualcosa di ordinato, bello, ricco di significato. Già nel periodo prefilosofico questo pensiero ha caratterizzato i Greci: essi credevano a una società formata da divinità somme e belle, che determinavano gli eventi in cielo, sulla terra e nel mare, e che avevano un influsso anche sulle sensazioni, sul pensiero e sul comportamento degli uomini. Questo porta da un lato a postulare un cosmo, una *physis* ("natura"), e dall'altro lato ad analizzare l'indole dell'uomo, a distinguere l'anima dal corpo, il pensiero dalla sensazione e così via. Questa convinzione che ci troviamo di fronte a una natura regolata da leggi giuste e precise, e che noi possiamo quindi conoscere, è alla base delle scienze naturali europee. E per noi ciò è così ovvio che quasi non ci chiediamo se ci siano anche altre possibilità di porsi in relazione con il mondo.

L'antica filosofia dell'Estremo Oriente mostra che vi erano profonde speculazioni sull'anima umana (come in India) o sulla sapienza (come in Cina) senza che si dividesse così nettamente il soggetto dall'oggetto come hanno fatto i Greci. Mi mancano le competenze per affrontare in modo più approfondito questi argomenti. Io vorrei solo rendere chiaro che non si può comprendere il nostro mondo, con tutte le sue scienze, senza richiamarci ai Greci. Il particolare approccio greco è ovviamente unilaterale e possiamo rendercene conto nel momento in cui lo paragoniamo con quello indiano o cinese. Questa unilateralità, che l'approccio greco ha lasciato in eredità al pensiero europeo, la possiamo però dimostrare ricorrendo soltanto al mondo greco, senza speculare sull'Estremo Oriente.

In Grecia la scienza si sviluppa dalla filosofia e – poiché fino ai tempi più recenti ogni forma di cultura è essenzialmente filosofica – rimane collegata a questo fondamento in ben altra misura che nei tempi più recenti; anche la filosofia rimane inserita in una cultura globale alla quale appartengono naturalmente la poesia e l'oratoria, ma anche l'arte figurativa. L'antichità ci mostra quali ricche possibilità ci sono per la creazione spirituale e ci mette in guardia affinché l'unilateralità non cresca a dismisura, come le erbacce, e il particolarismo non si faccia avanti a spese di una vita armoniosa. E quanto sia necessaria oggi una simile riflessione su noi stessi, riusciamo ad avvertirlo tutti. Questo "conosci te stesso" nel

senso dell'oracolo delfico, questo ammonimento contro la *hybris* e la particolaristica rivendicazione del potere va indirizzato ad entrambi i seguenti estremismi: tanto alla superbia di una scienza naturale e di una tecnica apparentemente trionfanti sulla vita, quanto ad una cultura elegante e distinta, che vuole ritirarsi da questo mondo sporco nel più puro campo dello spirito.

Certo, la scienza naturale greca ci può insegnare poco in maniera diretta; la tecnica nell'antichità non è ancora completamente uscita dal suo embrione. Ma in quale misura i Greci ci possano insegnare i presupposti sui quali si basa nella nostra Europa il pensiero scientifico, lo ha già dimostrato la riflessione di Heisenberg su che cosa condusse i Greci a concepire gli atomi e che cosa l'atomo deve spiegare. Dai Greci non proviene solo la chiara concezione scientifica e il pensiero che sta dietro a questa concezione, cioè che l'uomo conoscente sta di fronte a un mondo conoscibile, ma anche la serietà con la quale le scienze naturali hanno fatto di ciò un'interpretazione della natura, che esclude conseguentemente e senza riguardo ogni aspetto soggettivo e cerca di raggiungere, con misure e cifre, validi risultati oggettivi. Già Democrito aspirò sostanzialmente a questo, proprio quel Democrito la cui teoria sugli atomi venne accolta da Platone nel *Timeo*.

Senonché questa è già una forma elaborata, specialistica, di osservare la natura, una forma che ha aperto senza dubbio per la prima volta alle scienze naturali la via del loro grande successo, ma non quella che ha posto i Greci come soggetto conoscente del mondo oggettivo. All'inizio della filosofia greca vi è invece, come ha detto Aristotele, il *thaumazein*, che è l'osservazione ammirata e meravigliata. Ciò comprende anche quello che lo sviluppo della scienza naturale è andato perdendo troppo alla leggera: il profondo rispetto della bellezza e dell'ordine del mondo. Il fatto che con esatte misurazioni si possano comprendere tante cose favorisce troppo facilmente il malinteso: non esiste nient'altro oltre a ciò che si può misurare esattamente. E alla fine, da ciò che la tecnica ci lascia controllare nella natura deriva la *hybris*, la presunzione di credere che l'uomo possa disporre naturalmente di tutto. C'è qui il pericolo che il pensiero originario – da cui la scienza naturale ebbe origine – lo stupore e la meraviglia si trasformino nel loro contrario, mentre se torniamo a considerare il mondo greco il nostro modo di pensare e di parlare possono ritrovare la via per ciò che è sano e naturale.

Tali riflessioni vanno forse oltre quello di cui si occupa la scuola, ma possono ugualmente costituire un punto di partenza per ripensare la relazione tra la formazione scolastica di tipo scientifico e quella generale, e in particolare quella legata alle lingue antiche, e per scoprire come può diventare fruttuoso, nel nostro tempo, occuparsi degli antichi. In questo modo mi sembra che gli argomenti che si

mettono sempre in campo a difesa della “formazione umanistica” assumano un senso nuovo e vitale.

Sostanzialmente, in maniera simile, studiare la grande poesia greca può servire alla nostra riflessione su noi stessi. Questo può essere spiegato in breve con un esempio. Al mio argomento principale, come armonizzare l'insegnamento delle lingue classiche con la formazione scientifica, ritornerò subito dopo. Che gli studenti di un liceo classico leggano una tragedia greca nel testo originale, si giustifica innanzitutto con il fatto che vale sempre la pena immergersi in una grande opera d'arte. Ma perché deve essere proprio un'opera greca, che si riesce ad acquisire solo con così grandi sforzi? Perché non basta, ad esempio, leggere Shakespeare? Un motivo è perché nel dramma greco tutto è molto più facile, naturale ed originario. Pensiamo alla situazione di Amleto e di Oreste. Entrambi sono chiamati a vendicare il padre ucciso dalla madre. Il difficile conflitto morale nel quale essi si trovano si rivela in Eschilo – per dirla nel modo più breve ed efficace possibile – nella domanda del momento in cui Oreste sguaina l'arma contro sua madre, in Shakespeare nel fardello che opprime Amleto per tutta la vita e tormenta il suo animo. Senza dubbio in Shakespeare la consapevolezza etica ha maggior profondità, ma Eschilo dimostra con chiarezza esemplare come un uomo possa trovarsi in una situazione nella quale due richieste assolute e valide che gli sono poste entrano in conflitto tra loro, come sono in conflitto il comando di Apollo di vendicare il padre e il sacro rispetto per la madre. È questo un ultimo, irriducibile frammento della morale, quasi un atomo, un atomo della morale, che nella singola situazione concreta si configura in modo chiaro e preciso. Allo stesso modo la tragedia greca ha sviluppato altri conflitti morali – come quello tra l'ordine divino e quello umano, o tra l'impulso umano a far valere la propria conoscenza e l'immutabilità dell'azione divina, o tra ragione e passione – non dai retroscena e dalla pienezza di una vita individuale, ma dai fatti chiari di un contesto oggettivo. Proprio per questo i temi della tragedia greca hanno stimolato la drammaturgia occidentale, a partire da Racine e fino ai nostri giorni, con significati psicologici sempre nuovi. E ci invitano ancora a prendere coscienza del fondamento naturale e delle forme originarie, semplici e comprensibili, della nostra esistenza morale.

Qualcosa di simile vale per l'arte figurativa dei Greci, che si è menzionata solo brevemente, ma soprattutto per le lingue antiche, soprattutto per la lingua greca. Il più importante contributo che la conoscenza del greco può apportare a una vera cultura complessiva, che includa anche le scienze naturali, è questo: il greco, e solo il greco, mostra che cosa siano e significhino veramente i concetti delle scienze naturali. Ma di ciò mi occuperò nel prossimo capitolo.

Nelle discussioni sul valore della formazione umanistica si è molto spesso

sostenuto che imparare le lingue classiche esercita il pensiero. Con ciò, tuttavia, sono stati formulati argomenti che non sono sempre convincenti, come ad esempio che il latino sia una lingua particolarmente logica. Queste idee sono in alcuni casi da modificare e da limitare. Ma non c'è bisogno di rinunciare all'idea che il buon Dio abbia inventato il latino appositamente perché lo si impari a nove, dieci anni e lo si eserciti per bene per nove anni. In realtà non c'è nessuna istruzione logica migliore che tradurre i propri pensieri nelle severe forme del latino classico e viceversa rendere nella propria madrelingua il contenuto della grande prosa e poesia latina: nessuna istruzione migliore, si intende, a parte la matematica, o meglio ancora in unione con la matematica. Anche qui sarebbe opportuno che la formazione nelle lingue antiche e quella scientifica procedessero mano nella mano in modo armonioso.

Certamente non bisogna esaurire l'insegnamento delle lingue classiche in linguistica. L'essenziale è comunicare in maniera vivace il contenuto degli scritti antichi. Questo conduce molto oltre l'educazione formale, oltrepassa lo stadio della logica, e giunge fino alla comprensione di che cosa l'uomo sia e che cosa possa fare. Poiché la poesia e la filosofia non si lasciano mai tradurre completamente, chiunque voglia penetrare il loro contenuto deve leggerle nella lingua originale. Per carità, non si deve certo vietare che qualcuno prenda da una traduzione quello che si può prendere da una traduzione, che effettivamente non è poco. Sarebbe anche ridicolo avere seriamente la pretesa che sia istruito solo chi ha imparato greco e latino. Tuttavia io sono convinto che per i bambini che ne hanno la predisposizione e l'interesse ancora oggi valga la pena frequentare il liceo classico, qualunque professione vogliano scegliere in futuro.

I filologi rinunciano da soli a buona parte della loro influenza. Nel corso degli ultimi decenni la consapevolezza storica si è straordinariamente acuita, e si è diventati diffidenti verso la tendenza del XIX secolo ad applicare disinvoltamente concezioni moderne all'antichità. Winckelmann e Goethe avevano la convinzione di comprendere immediatamente l'arte e la letteratura greca e di trasportarle nella propria vita. Da allora la ricerca storica ha messo sempre più in evidenza che tutte le opere culturali sono collegate al luogo e al tempo del loro formarsi. Ciò ha demolito l'idea di tempi esemplari e classici, e ha dato a ciascuna epoca una propria ragione d'essere. Noi siamo diventati sempre più consapevoli che molto, anzi l'essenziale, della grecità (ad esempio) ci è più estraneo di quanto un umanesimo ottimistico non credesse. Così si è sviluppato un autentico timore di battere troppo fraternamente sulle spalle degli antichi Greci. Ancor oltre è andato Spengler³, il quale

³ Oswald Spengler (Blankenburg am Harz 1880-Monaco di Baviera 1936) ritiene che ogni civiltà rappresenti un mondo a sé, con un proprio linguaggio formale, un proprio simbolismo, una

afferitava che i Greci sono così distanti da noi che non potremo mai veramente comprenderli. Ciò dipende in parte dal fatto (e per questo ci interessa in questo contesto) che si è creata una netta divisione tra le scienze dello spirito e le scienze naturali. Poiché le scienze dello spirito dovrebbero mirare alla comprensione del singolo e quelle naturali alla conoscenza del tutto, lo scopo della comprensione storica diventava così quello di immedesimarsi il più possibile nell'estraneo, uscendo dalla propria pelle e strisciando dentro quella di un altro. Senza dubbio, questa nuova tendenza delle scienze dello spirito ci insegna a comprendere più da vicino molte culture lontane; ma dividere quanto più possibile i metodi delle scienze naturali e quelli delle scienze dello spirito può essere anche pericoloso: si disperde facilmente la storia della cultura umana in un gioco incoerente, come se qua e là affiorassero bolle colorate che scoppiano nel vuoto.

In verità non è affatto possibile una qualsivoglia forma di comprensione se non si collega quello che si vuole capire ad un contesto generale, a un senso complessivo dell'umano, entro il quale esso riceve un posto definito e definibile. Qui vi sono problemi filosofici, che dovrebbero essere riesaminati sulle orme di Dilthey⁴. Essi sarebbero forse risolvibili se si giungesse ad articolare per le scienze dello spirito una sorta di morfologia, come Goethe⁵ ha tentato di fare per le scienze naturali, una teoria strutturale dello spirito e della lingua. Le scienze naturali, tuttavia, non si sono lasciate influenzare troppo dalla morfologia di Goethe, e così io non so se qui sia possibile un accostamento tra scienze naturali e scienze dello spirito. La concezione della natura di Goethe non è sicuramente una scienza esatta, una scienza di osservanza democritea, e la sua ricerca immagina anche altri oggetti, o quanto meno altri aspetti degli oggetti.

In verità la storia, e soprattutto la storia dello spirito umano, non è un incoerente cumulo di avvenimenti e questo ci conduce al punto in cui diventa chiarissima la relazione tra studi umanistici e scientifici. La contrapposizione tra scienze

propria concezione della natura e della storia; tra le civiltà non è possibile quindi nessuna comunicazione. Nella sua opera maggiore, *Il tramonto dell'Occidente*, Spengler vede la sconfitta della Germania come il segno del declino della civiltà occidentale, declino considerato come momento inevitabile di decadenza a cui giunge ogni civiltà.

⁴ Wilhelm Dilthey (Biebrich, Renania 1833-Siusi 1911) sostiene l'autonomia delle scienze dello spirito da quelle naturali e polemizza contro la riduzione positivista dei metodi delle scienze umane a quelli delle scienze naturali: una riduzione non realizzabile, per Dilthey, in quanto le scienze naturali studiano un mondo fenomenico esterno all'uomo mentre in quelle dello spirito oggetto e soggetto coincidono.

⁵ Goethe considera la storia come un processo organico, contrapposto all'uniformità dei fenomeni naturali, sottoposti al principio di casualità.

naturali e scienze dello spirito dipende dalla contrapposizione tra *res cogitans* e *res extensa*, come Cartesio ci ha insegnato. Noi incliniamo ad accogliere questa contrapposizione come ovvia e data dalla natura. Invero per primi i Greci hanno sviluppato questi presupposti con un faticoso travaglio intellettuale. Per Omero non c'è ancora la contrapposizione tra corpo e anima, materia e spirito. Quindi per gli studi umanistici è uno dei compiti più urgenti e meritevoli quello di seguire attraverso i secoli come si sono sviluppate le idee moderne (e porre i Greci in una luce nuova e chiara), ma per gli studi scientifici è uno dei compiti più urgenti capire più in profondità che cosa le conoscenze scientifiche hanno prodotto, possono e devono produrre. Entrambi sono necessari per comprendere veramente il nostro mondo moderno.

E per dirlo ancora una volta: solo una cattiva formazione umanistica ed una cattiva formazione scientifica sono in conflitto tra loro.

Sviluppo di una lingua scientifica in Grecia

La scienza è un modo particolare di relazionarsi con il mondo; altri modi sono, per esempio, la religione o l'arte. La scienza è quindi un'interpretazione unilaterale del mondo; essa esclude consapevolmente altri aspetti, per dispiegare in modo più fruttuoso la sua unilateralità. Così, anche la lingua scientifica è una lingua unilaterale, che trascura o nasconde determinate forme, per svilupparne altre in modo più marcato.

La scienza europea nasce presso i Greci. E sulla base della lingua greca è possibile vedere che cosa accade nella lingua quando si inizia a parlare "scientificamente". Solo in Grecia il discorso scientifico è autoctono; laddove esso compare in periodi posteriori, vive di ciò che ha preso, tradotto e trasformato dai Greci.

In una lingua scientifica si pensa in primo luogo alla terminologia, perché i sempre più differenziati settori specialistici hanno bisogno di nuove parole, che sono per buona parte formate da elementi greci e anche latini (ma questi ultimi sono spesso traduzioni dal greco). Queste parole sono forgiate consapevolmente, volta per volta, dai singoli studiosi, e l'aspetto più curiosamente affascinante di questa immensa quantità di termini scientifici sta nel fatto che essi non appartengono a nessuna singola lingua vivente e tuttavia si introducono in ciascuna singola lingua, purché naturalmente in questa lingua si pensi e si parli (o si scriva) in maniera scientifica. Questo gruppo di termini è diventato un gergo internazionale, che propriamente nessuno comprende, né lo scienziato, perché di solito non padroneggia più il greco, né il filologo, poiché non conosce la cosa indicata, ma con il quale ci si comprende eccellentemente tra le nazioni.

Non voglio parlare di come i filosofi presocratici, e soprattutto i sofisti, abbiano predisposto tale terminologia, e di come Platone ed Aristotele l'abbiano fortemente incrementata, bensì di come il linguaggio scientifico sia qualcosa di ancor più curiosamente affascinante, sin dalle origini, a partire dagli antichi Greci.

Il più antico termine filosofico e scientifico che noi conosciamo – e che era il più antico anche presso i Greci – è l'*apeiron* di Anassimandro¹, lo sconfinato, l'illimitato. In Omero, ne parla Poseidone (*Il.* VII 446²): gli uomini sono sparsi nel “mondo sconfinato”, o, come si dice nell'*Odissea* (IV 510³), qualcuno si spinge fuori “dal mare sconfinato”. Questo significa naturalmente che non si può porre un confine alla terra o al mare, poiché per quanto gli occhi spazino, vi è sempre solo terra o mare. Ma ecco che arriva il primo filosofo di cui possediamo citazioni letterali, Anassimandro appunto, e parla dell'*apeiron*, dell'infinito, dell'illimitato, e pone questa assenza di confini come inizio e principio di ogni essere.

Avviene in tal modo qualcosa di veramente assurdo: una parola che non vuole esprimere nulla di positivo, ma solo osservare che qualcosa non c'è, in questo caso una fine o un confine, perde il suo innocente significato “apparente”, anzi Anassimandro stacca – con un atto del tutto consapevole – la parola dall'uomo che vede e fa esperienza: sostantivando l'aggettivo, pone un oggetto che non vi era affatto nel mondo empirico. Ma la cosa più assurda è che questo concetto così artificiosamente uscito, come d'incanto, non è per nulla vago ed indefinito, ma si lascia definire in modo esatto e senza contraddizioni; lo si può persino utilizzare nei calcoli con l'aiuto di un simbolo matematico, l'8 disteso (∞).

Che cos'è accaduto? Anassimandro ha preso sul serio la lingua in modo nuovo, in un certo senso l'ha presa alla lettera. La parola “infinito” sottintende qualcosa oltre l'uso scontato e, a stretto rigore, Omero non avrebbe dovuto parlare di un mare infinito o di una terra senza confini. Si potrebbe chiarire a chiunque che “infinito” significa più del semplice fatto che l'occhio non percepisce alcun confine. Omero stesso sapeva bene che, quand'anche non sia possibile vederlo, oltre il mare c'è pur sempre Creta o l'Egitto. Ma oltre ciò che si mostra all'uomo come sconfinato, vi è anche ciò che è realmente, oggettivamente infinito.

Apprendiamo così che Anassimandro ha fatto di una parola esistente nella lingua colloquiale o poetica un concetto astratto. Il greco gli dava, attraverso l'articolo determinato, un comodo mezzo per costruire parole astratte di questo tipo: τὸ ἄπειρον, l'infinito; e così anche i filosofi posteriori hanno continuato a forgiare astratti del genere: τὸ ἀγαθόν, il bene, e così via. Ha inizio quel processo di svi-

¹ Anassimandro è il primo dei filosofi cosiddetti ionici a porre l'inizio delle cose (*arche*) non in un principio naturale ma nell'indefinito (*apeiron*).

² *Il.* VII 446s.: “Padre Zeus, c'è qualche mortale sopra la terra infinita / ch'apra ancora la mente e il pensiero agli eterni?” (*Omero. Iliade*, vers. di R. Calzecchi Onesti, Torino 1991⁴, 251).

³ *Od.* IV 510: “e lo trasse nel mare infinito, ondeggiante” (*Omero. Odissea*, I. (*Libri I-IV*), trad. di G.A. Privitera, Torino 1981, 151).

luppo a tempo indeterminato per cui filosofi e ricercatori creano nuovi oggetti, oggetti frutto del loro pensiero. La terminologia creata a questo scopo rappresenta senza dubbio il coronamento del discorso scientifico.

Ma prima che io torni a parlare delle implicazioni di questo fenomeno e di come la lingua lo abbia prodotto, vorrei illustrare con un altro esempio come la lingua scientifica trasformi la lingua naturale e non introduca soltanto nuovi termini in essa. Se oggi si chiede ad un vecchio pastore greco “quanti anni hai?”, può accadere che egli guardi stupito, sbottoni la sua camicia, tiri fuori un borsellino di pelle, lo apra e dica “io ho qui il mio denaro. L’ho contato perché qualcuno potrebbe portarmelo via. I miei anni non li ho contati, poiché nessuno può prenderseli”. Per questo pastore il contare è assurdo se non ha uno scopo pratico, quello di controllare ciò che si è contato. Ne deriva che il contare è collegato con gli oggetti contati: il suo significato è chiarito solo dalle monete nel borsellino, che sono state contate, e dall’atto personale del contare. Nella nostra lingua, così fortemente imbevuta di elementi scientifici, il contare è qualcosa di teorico, di astratto, ma non è un “termine” scientifico e artificioso; è una parola colloquiale, ma che si stacca da una lingua semplice. Sebbene il significato delle parole “calcolare/pagare”, “calcolabile/pagabile” abbia subito un notevole slittamento – e per questo motivo ho scelto questo esempio – è tuttavia ancora possibile una comprensione. Le parole hanno mutato il loro significato, ma lo hanno anche mantenuto. L’uso scientifico mette in evidenza unilateralmente qualcosa, ma l’altro significato, quello più antico, rimane ancora comprensibile.

Non solo il significato delle singole parole è esposto a questo cambiamento, ma anche l’intero andamento del discorso. Il capraio non diceva solo “non ho contato i miei anni, perché nessuno può portarmeli via”, ma sviluppava con faticosa chiarezza il contraltare di ciò che è stato contato e di ciò che può essere contato. Rendere plausibile un’immagine attraverso il suo contrario è una forma di argomentazione che ci è nota dalla letteratura greca pre-filosofica e soprattutto dalla lirica arcaica. Il cosiddetto preambolo conferma un’affermazione anteponendovi un’affermazione contraria. Chi ad esempio voglia dire che l’amore è un fuoco particolarmente ardente, esordisce con “nessun fuoco, nessun carbone può bruciare così ...”. Anche su questo si potrà dire qualcosa più avanti. Per ora solo questo è importante: dove si forma una lingua scientifica, la lingua trasforma la propria struttura, non solo accogliendo nuove parole, ma anche cambiando il significato delle antiche parole e la sintassi. Così come ciascuna lingua ha un sistema e tutti i cambiamenti linguistici sono comprensibili solo nella reciproca relazione, allo stesso modo la lingua della scienza ha una propria struttura.

Sul fatto che questa lingua sia una delle più grandi conquiste dell'umanità siamo tutti d'accordo ed è per questo che ce ne occupiamo. Ma che abbiamo dovuto pagare cara questa conquista è qualcosa che vogliamo ancora apprendere dal capraio greco, prima di prenderne congedo. Chi non avverte che egli parla in modo più naturale e spontaneo di noi che parliamo in modo così colto?

In entrambi gli esempi citati, le parole "*apeiron*" e "contare" sono diventate parti costitutive di una lingua scientifica per il fatto che si è cominciato a prendere sul serio le azioni del contare e del misurare, cioè si sono messi in rilievo gli aspetti puramente linguistici dei numeri e delle misure, purificandoli da qualsiasi elemento illustrativo, pratico ed emozionale. Noi, che abbiamo pratica con la scienza, non ci meravigliamo che una lingua scientifica dia valore ai puri concetti numerici. Ci sembra invece che siano stati Omero e il pastore ad aver utilizzato rispettivamente le parole "infinito" e "contare" in un significato alterato e travisato, e che siano stati invece i Greci, non appena hanno elaborato il puro concetto numerico, ad aver dato a queste parole il loro significato vero e naturale.

La cosa singolare che emerge qui è che il puro concetto numerico, come possibilità, è già presente nella lingua primitiva, e anzi non si introduce in nessun altro luogo se non nella lingua, pur se è per così dire inesplorato, ed è dalla lingua che lo si può riportare alla luce in modo naturale e pur tuttavia necessario.

La stessa cosa, tuttavia, vale anche al di fuori dell'ambito linguistico connesso ai numeri, e pare pertanto che abbiamo a che fare con un processo unitario assai più ampio.

Anche nel campo semantico del sapere e del conoscere, i Greci hanno progressivamente enucleato, dalle parole comuni a disposizione nella lingua "*ingenua*", ciò che essa aveva reso utilizzabile e fruibile per la lingua scientifica, e sempre con lo stesso procedimento, al tempo stesso artificioso e naturale.

La parola greca che significa sapere, εἰδέναι, significa propriamente "aver visto", indica cioè in primo luogo soltanto il risultato di una precisa percezione sensoriale: il "precipitato", in un certo senso, che l'elemento spirituale del vedere ha messo in evidenza, e soltanto in séguito la pura sostanza intellettuale del sapere, indipendentemente dal modo in cui tale sapere è stato ottenuto. Per i Greci, come si avrà ancora occasione di mostrare, la conoscenza ottenuta attraverso il vedere era dunque sempre una sorta di modello, sulla base del quale tendevano ad interpretare anche altre forme di sapere, ma già in Omero – anche se il significato originario compare spesso nei poemi e continua a fare capolino anche in séguito – εἰδέναι significa "mettersi d'accordo su qualcosa", in modo simile al francese *savoir*. E già in Omero è questo un concetto generale di conoscenza, di ambito così vasto che la filosofia e la scienza successive hanno potuto adottarlo come tale, e così l'azione

essenziale di enucleare dal verbo la sua specificità può dirsi compiuta già nel periodo più antico.

Le cose vanno diversamente per la parola che indica il “conoscere”, γνῶναι. Anche questa parola appartiene in primo luogo alla sfera della percezione sensoriale attraverso gli occhi. Ancora in Omero il suo significato è costantemente questo. Un suo impiego frequente (ed evidentemente originario) è: “lo vide e lo riconobbe”, cioè capì che era, per esempio, Diomede, ovvero che qualcuno era una divinità; anche Arete riconosceva – vedendolo – il vestito che lei stessa aveva confezionato⁴. Accanto a ciò si trovano già espressioni come “c a p i che la situazione era favorevole o difficile” e così via, senza tuttavia che esse si spingano oltre ciò che, per esempio in tedesco [e anche in italiano], la parola “vedere” può significare: “egli v i d e che la situazione era seria”, etc. In Omero, però, il conoscere non è ancora un’attività intenzionale dell’uomo o, come mostra il *Simposio* di Platone, un sistematico avvicinamento dalla supposizione incerta alla verità. γνῶναι, “conoscere”, è un verbo all’aoristo, cioè indica qualcosa che avviene in un preciso momento, come si dà, di fatto, più per un evento che mi capita che non per un’attività personale: quando per esempio, improvvisamente, “riconosco” una persona che incontro, o comprendo che questo è un tavolo.

Qualcosa di simile si può osservare a proposito della parola che più tardi significherà “pensare”, νοεῖν. In Omero significa “percepire, vedere, guardare”. Anche questa parola indica qualcosa che è strettamente collegato con il vedere, e anche questa parola, così come εἰδέναι e γνῶναι, preleva dalla percezione sensoriale qualcosa che vi è contenuto e non è sensoriale; anche questa parola indica qualcosa che potremmo definire come intellettuale, ma che è collegato in modo indissolubile con il vedere; si tratta in ogni caso di qualcosa che va al nocciolo e all’essenza del vedere, perché vedere senza conoscere, capire, e il sapere che ne deriva, è del tutto inutile e senza senso. Ma νοεῖν non arriva a un sapere ottenuto attraverso il vedere, come εἰδέναι, né all’identificazione di ciò che si è visto con ciò che era già noto, come γνῶναι, ma al significato di qualcosa che diviene chiaro quando lo si osserva. “Guardare”, “esaminare” sono le traduzioni, che mostrano che la parola appartiene alla sfera del vedere e la oltrepassa. Ma in Omero alla parola manca ancora ciò che noi più tardi dovremmo tradurre con “pensare”, come lo sforzo mentale per risolvere un problema, l’attività intellettuale vera e propria,

⁴ *Od.* VII 233-235: “tra essi iniziò Arete dalle candide braccia a parlare: / vedendoli, riconobbe il manto, la tunica e le belle / vesti che aveva fatto lei stessa insieme alle ancelle” (*Omero. Odissea*, II. (*Libri V-VIII*), intr., testo e comm. a c. di J.B. Hainsworth, trad. di G.A. Privitera, Milano 1982, 87).

sebbene essa si fosse già avvicinata occasionalmente al significato di “porre davanti agli occhi”, “riflettere”, “ponderare”.

(Tutto ciò è indicato in modo eccellente da K. von Fritz in tre articoli: *Noûς and voẽtv in the Homeric poems*, «CPh» XXXVIII, 1943, 79-93; *Noûς, voẽtv and their derivatives in Pre-Socratic philosophy*. 1, *ibid.* XL, 1945, 223-242, 2, *ibid.* XLI, 1946, 12-34. Cf. anche G. Plamböck, *Erfassen, Gegenwärtigen, Innesein. Aspekte homerischer Psychologie*, Diss. Kiel 1959).

Che in Omero non vi sia ancora alcuna parola per “pensare” e il conoscere non sia ancora considerato come una vera attività, si spiega con il fatto che egli non ha ancora alcun concetto per l’attività intellettuale. In Omero non c’è ancora, come è noto, neppure la contrapposizione tra corpo e mente, tra carne e spirito.

Ciò che noi definiamo spirituale o psicologico, in sostanza, non appare ancora come qualcosa di sostanzialmente diverso dal corporale, ma in certa misura soltanto nella sua corporalità minore o nascosta. La psiche, che più tardi per i Greci diventerà detentrica di tutto ciò che ancora oggi noi chiamiamo sfera psichica, è un soffio che mantiene l’uomo in vita (in Omero questa è la sua unica funzione, che non ha nulla a che fare con il pensare e il sentire) ed entra nel mondo dei morti, nell’Ade, come un’essenza fatta di ombra. Il νόος, l’organo del voẽtv, è parimenti un occhio interno: Omero indica solo in maniera vaga dove esso risieda, come lo si sia immaginato, ma esso ha certo funzioni di carattere visivo, e il suo significato è “percepire”, “osservare”, “guardare”, “porre davanti agli occhi”.

Se voẽtv in Omero non indica lo sforzo del pensiero, si chiarisce anche un’altra locuzione omerica che, a quanto mi consta, finora non era comprensibile. Noi oggi localizziamo il pensiero nella testa e lo percepiamo davvero nella testa, se ci siamo affaticati a riflettere. In Omero invece voẽtv e tutto ciò che ha a che fare con il νόος è collegato con il diaframma, le φρένες. Questo noi non possiamo comprenderlo – per quanto ne so sulla base della mia esperienza personale e nella misura in cui mi sono anche informato in proposito da altri – se rendiamo voẽtv come “pensare”. Ma è possibile comprendere molto bene la partecipazione delle φρένες se, analogamente a quanto si è già detto sul γνῶναι omerico, intendiamo voẽtv piuttosto come un “essere colpiti”: se il voẽtv è una percezione che ci tocca come un lieve *shock*, noi possiamo comprendere molto bene che questo “colpo” lo si avverte nelle parti inferiori dello stomaco.

(Naturalmente non posso soffermarmi sulle questioni mediche che qui entrano in gioco. Se affidiamo il “timone” delle nostre azioni al cervello, nessuno vorrà affermare che al tempo di Omero i Greci non avevano ancora un cervello completamente sviluppato. La questione è solo in che misura essi lo hanno potuto porre consapevolmente in attività e impegnare. – Parole per “ricercare” appaiono in

Grecia a partire dal V sec. a.C.: δίζημαι [in Omero: secondo alcuni scrutare, secondo altri cercare, anelare a qualcosa, sforzarsi di ottenere] in Eraclito fr. 101 D.-K.; ἐρευνάω [in Omero: rintracciare] a partire da Pindaro ed Eschilo; ζητέω [in Omero: cercare] a partire da Platone e Senofonte; ἱστορέω a partire da Eschilo; πεύθομαι πυνθάνομαι in Omero è [voler] esperire qualcosa, informarsi su qualcosa).

Inoltre, bisogna notare che anche i verbi per “fare” e “agire” implicano in Omero molte meno attività rispetto alle nostre parole corrispondenti. πράττειν è “percorrere un cammino”, ma che con ciò si pensi non tanto al proprio sforzo quanto piuttosto al fatto che “si sta bene” lo mostra ancora la locuzione conservata in attico εὖ πράττω “sto bene”. Così sembra possibile anche mettere in relazione tra loro τεύχειν “fabbricare qualcosa” e τυχεῖν “colpire qualcosa”, così come φεύγειν si relaziona a φυγεῖν. Benché Boisacq ritenga che il significato deponga contro queste reciproche relazioni, già i participi τετυγμένος e τετυχώς, “fabbricato felicemente” ovvero “in modo bello” mostrano che τεύχειν non indica tanto la prestazione personale quanto la felice riuscita del processo.

Anche nei verbi che non derivano dalla sfera del vedere manca questo elemento dell’attività intellettuale personale, che sta alla base di ogni relazione scientifica e filosofica con il mondo. All’ambito del sentire appartiene il verbo συνιέναι, che nel greco posteriore significa “comprendere”. Ma “afferrare un senso, un significato” in Omero non oltrepassa ancora l’ambito originario della comprensione verbale e linguistica. συνιέναι, infatti, non significa la pura comprensione teorica, bensì ascoltare e seguire qualcuno, così che diventa quasi un ubbidire.

Da un ambito ancora diverso proviene la parola ἐπίστασθαι, dalla quale deriva il concetto platonico di conoscenza, ἐπιστήμη. ἐπίστασθαι è in Omero “intendersi di qualcosa” e implica una conoscenza solo a condizione che essa si applichi alla capacità pratica; si riferisce inoltre alla manualità, ad ogni arte, ma anche al parlare e alle situazioni che hanno un termine. A questo stesso ambito dell’abilità manuale appartiene anche la parola σοφός, che indica qualcuno che è particolarmente versato in un lavoro manuale, soprattutto qualcuno che domina un’arte che non rientra nell’ambito della primitiva economia domestica e richiede uno specialista che “lavori per la comunità”, un δημιουργός.

Come queste forme dell’acquisizione omerica del sapere operino insieme negli uomini viventi mostra la figura di Odisseo che, se così si può dire, è l’intellettuale del mondo omerico. Odisseo ha visto molte cose ed ha fatto molte esperienze; inoltre, è il πολυμήχανος, che conosce sempre nuovi modi per cavarsela; e infine obbedisce alla sua dea, Atena. Il sapere basato sul vedere, la mole di esperienze e di conoscenze, egli non li ha conquistati propriamente attraverso le sue

attività e ricerche personali, ma gli sono piuttosto capitati: a lui, l'uomo molto e variamente sballottato. Egli non è ancora Solone, del quale Erodoto dice che per primo si era messo in viaggio con finalità teoretiche, per puro interesse scientifico. In Odisseo il fatto di sapere molte cose si trova curiosamente separato, accanto alla sua attività nell'ambito dell'ἐπίστασθαι: questa si limita a trovare mezzi per raggiungere una determinata meta, soprattutto perché Odisseo possa salvare la propria vita e quella dei suoi compagni; e nella terza sfera, quella della comprensione interpretativa, Odisseo, come tutte le creature omeriche, è strettamente legato al discorso esplicito, che si può comprendere. Quando gli eventi, le cose, le persone non comunicano immediatamente quale sia il loro significato e che senso abbiano, allora può essere un dio a manifestarlo in un discorso comprensibile: per esempio, può comunicarlo al veggente, che lo trasmette agli altri uomini, oppure la Musa può ispirarlo al poeta. Ma né il veggente conduce la sua ricerca sino a un oscuro futuro, né il poeta si sforza di portare alla luce una verità data; piuttosto, il veggente insegna il passato, il presente e il futuro che il dio gli rivela, e il poeta canta solo ciò che le Muse gli comunicano; ed esse sanno tutto poiché hanno visto tutto e sono state dappertutto (come si dice nel II libro dell'*Iliade*); la superiorità intellettuale si basa in entrambi i casi sulla gran quantità di ciò che sa la divinità, e nel caso delle Muse Omero riconduce ciò espressamente alla sfera dell'"aver visto".

Presentarsi agli uomini come uno che si dedica alla scienza naturale, pensa e ricerca, diventa possibile solo quando si inizia a concepire lo spirito "in modo più astratto". Ma che cosa significa "astratto"? Che l'"astrazione" sia necessaria per tutti i pensieri e i discorsi scientifici e filosofici è un'ovvietà, e noi l'abbiamo già incontrata a proposito dell'"infinito" di Anassimandro; lo stesso vale per il contare, il conoscere e il pensare. L'intero tema di questo capitolo si esaurisce in questa frase: i Greci hanno sviluppato una lingua scientifica creando dei concetti astratti. Si tratta solo di stabilire dove corra la linea di demarcazione tra il concreto e l'astratto. A me sembra che bisognerebbe parlare piuttosto di un graduale passaggio dal più concreto al più astratto. Se, come hanno mostrato diversi esempi, qualcosa di intellettuale può essere tratto in modo del tutto naturale dalle locuzioni linguistiche, allora la sfera linguistica deve essere qualcosa di complicato, da cui può svilupparsi qualche cosa di diverso. Ma per verificare se ciò che nel linguaggio scientifico si evidenzia sotto diversi aspetti in modo unilaterale sia anche qualcosa di unitario, se cioè si possa delineare un principio della lingua scientifica che sia già contenuto in qualche modo nella lingua d'uso e tuttavia trovi la sua natura più propria, in certa misura, solo nel pensiero sviluppato dai Greci, occorrerà dire – se vogliamo osservare il fenomeno in modo ancora più preciso – dove in greco una

maggior spinta all'astrazione abbia condotto a rendere disponibili a un pensiero scientifico formulazioni meramente linguistiche.

Mi sembra che ci siano tre vie, in una lingua, per giungere agli astratti. La prima è la sostantivazione, che abbiamo già incontrato con l'*apeiron* di Anassimandro. La seconda è che l'indicazione di un organo diventi l'indicazione della funzione di quell'organo, come ad esempio dire "ha una buona testa" per dire che qualcuno ha una buona capacità di comprensione o una buona attitudine a pensare. Il terzo modo è che i nomi propri, soprattutto di esseri divini o demoniaci, possano diventare astratti. In greco il vocabolario astratto della lingua scientifica è stato fatto in ciascuno di questi tre modi.

La prima strada l'ha percorsa Anassimandro con l'*apeiron*, e noi abbiamo visto che l'astrazione avviene qui attraverso un aggettivo che viene sostantivato; questa manipolazione linguistica significa materialmente che qualcosa che prima era dato come una caratteristica evidente diventa un oggetto, e tuttavia non un oggetto che noi percepiamo sensorialmente, ma che possiamo solo pensare, un oggetto del pensiero, e con ciò si manifesta in piena luce il significato "pregnante" della parola.

Che cosa significhi una simile sostantivazione dell'aggettivo per l'astrazione e per un pensiero che diventa attivo può essere ulteriormente chiarito da altri esempi del periodo di Anassimandro, che tuttavia non riguardano molto la lingua scientifica.

Erodoto⁵ racconta che il re di Lidia, Creso, aveva chiesto all'ateniese Solone chi fosse l'uomo più felice, e Solone (questa è la versione che dobbiamo presupporre più antica, del VI sec. a.C.) aveva indicato un semplice cittadino attico, Tello, mentre Creso si aspettava naturalmente che Solone indicasse lui, il potente e ricco re.

Il significato della storia consiste nell'evidenziare la differenza tra l'apparire felice e l'esserlo davvero: Solone disse che nessuno poteva essere considerato felice prima della sua fine e Creso imparò a riconoscere ciò quando perse il suo regno e dovette salire sulla pira per essere bruciato.

In generale, si definisce felice un potente re in tutto il suo splendore. Ma ci si può chiedere se egli sia *veramente* felice, se questo aggettivo si confaccia a lui in tutto il suo pregnante significato; un uomo non in vista può *effettivamente* essere più felice. Dietro a ciò vi è un'altra domanda: che cos'è la "vera" *eudaimonia*, cioè ciò che rende *eudaimon* un *eudaimon*? La domanda "chi è il più felice?" ne innesca a ruota un'altra: "che cos'è l'autentico essere felici?" "E che

⁵ La storia è raccontata in Hdt. I 29-33.

cos'è essere felici?" La domanda su una figura esemplare diventa subito una domanda su un astratto.

Ma se con ciò viene posto un oggetto astratto, l'essere felici, e l'astratto risulta, come l'*apeiron*, dalla sostantivazione dell'aggettivo, in entrambi i casi il significato della nuova parola è collegato al pregnante utilizzo dell'aggettivo. "Infinito" nel significato di "veramente infinito" e "felice" nel significato di "completamente felice" sono già qualcosa che trascende la lingua usuale, ma che pone ancora un oggetto, l'infinito, la felicità, la cui esistenza reale è decisamente dubbia.

Nei racconti sui Sette Saggi – tra i quali si contano tanto Solone quanto il maestro di Anassimandro, Talete – si trovano sempre siffatti indovinelli, fra i quali anche quelli che riguardano non solo la persona che ha una particolare caratteristica, ma anche la cosa che possiede una qualità in sommo grado: "che cos'è il meglio?", "che cos'è la cosa più antica?", "che cos'è la cosa più giusta?", e così via. Queste domande rimandano alla definizione: "che cos'è il bene?", "che cos'è il giusto?". Tali storie, in parte spiritose e perfino profonde, la cui *pointe* sta nel fatto che viene rappresentato come particolarmente qualificato qualcosa che comunemente non si ritiene tale e che in tal modo si ottiene una rappresentazione "più autentica" della caratteristica incontrata, cominciarono a essere raccontate sul loro conto subito dopo il tempo dei Sette, e qualcosa di simile avviene anche nella leggenda di Esopo e nell'opera popolare sulla competizione tra Omero ed Esiodo, le cui origini possono parimenti essere ricondotte al VI sec. a.C.

(Sulla domanda di Saffo: "che cos'è la cosa più bella?" [fr. 29]⁶, la preoccupazione di Alceo sul vero amico, la riflessione di Simonide sul vero uomo buono, cf. *Aufbau der Sprache* 188⁷ e *Poetry and Society* 34, 47, e 51⁸). Questi provocanti indovinelli, che mirano a tali nuove conoscenze, rendono particolarmente chiaro che queste conoscenze non si manifestano in modo immediato, non si offrono autonomamente all'intelligenza o al cuore, ma devono essere cercate, rintracciate e trovate. Acquisire queste conoscenze significa impegnarsi in un'attività mentale. Qui inizia la ricerca, la rimuginazione su una verità.

Se noi poniamo queste affermazioni, che si fanno più complicate, le une vicine alle altre, "Creso è felice", "è più felice", "è il più felice", "la massima felicità è possedere questo e quello", "la felicità consiste in ciò, che ...", ecco che

⁶ Si tratterà del fr. 27a D.² = 16 V.

⁷ *La struttura del linguaggio*, trad. di L. Ritter Santini, Bologna 1966 (ed. or. Hamburg 1952²), 213.

⁸ *Poesia e società* cit. (39 n. 2) 63s., 86-88, 97s.

appare immediatamente chiaro come l'astratto "essere felice" provenga dal fatto che l'aggettivo "felice" può essere predicato nominale (sul fatto che il "concetto" di "leone" sia possibile poiché il sostantivo nel predicato ha un significato "generale" cf. *Entdeckung* 304s.⁹) e che la predicazione "(essere) felice" può essere fatta dal canto suo oggetto di una dichiarazione: "essere felice è ...". Allo stesso modo la lingua greca può procedere con i verbi; anche qui l'articolo determinativo svolge un'opera maieutica: si può affermare "il vedere", "il pensare" e così via. Anche qui l'astratto risulta dal fatto che un non-sostantivo, l'infinito del verbo, attraverso l'articolo diventa sostantivo. Anche le altre forme verbali, che non appaiono come *verba finita*, possono essere sostantivate, e precisamente i participi, che in greco si sono sviluppati in modo particolarmente ricco. Con ciò si mostra con particolare evidenza come i confini tra il concreto e l'astratto siano labili. Se io dico: "il vedente", con ciò posso indicare l'occhio, l'organo, che è senza dubbio un concreto. Ma posso anche parlare dell'elemento vedente nell'occhio, e con ciò indicare la funzione degli occhi; in tal modo "il vedente" si accosta a ciò che io posso anche indicare come "il vedere". La lingua filosofica e scientifica dei Greci ha creato, a partire dal periodo dei sofisti, una grande quantità di sostantivi deverbali, che per il significato stanno accanto agli infiniti e ai participi sostantivati, ma dal punto di vista formale si associano ai sostantivi: γνῶσις si può quasi rendere come il conoscere, la conoscenza, κίνησις come il movimento e così via.

La relazione dell'organo concreto con la funzione astratta è, come si è detto, il veicolo della seconda via all'astrazione, per cui ho già riportato la frase "ha una buona testa", vale a dire "le funzioni interne della sua testa funzionano bene, egli è intelligente". Noi parliamo solitamente di un uso traslato della parola, ma già nella lingua primitiva, nella designazione dell'organo, si coglie anche senz'altro, per lo più, la sua funzione. Ma anche laddove vi sono vere metafore, il parallelismo dell'organo e della funzione riveste un ruolo importante, come ad esempio nelle diffusissime metafore dell'officina. Se parlo del "martello del destino", intendo il colpo schiacciante alla stessa maniera di quando parlo del "pugno del destino". A questa categoria va ricondotto anche il paragone con gli animali, che è stato ampiamente utilizzato nei tempi più antichi per chiarire caratteristiche o attività di un uomo, o funzioni dei suoi organi, e per rendere accessibile alla lingua una caratteristica non sottoposta agli organi sensoriali. Come chi è un "occhio di lince" è uno che ha una buona vista, chi "è una volpe" è furbo, e in tal modo ciò che in séguito si definirà la caratteristica spirituale dell'uomo, il suo carattere, viene delineato attraverso il

⁹ Snell, *La cultura greca* cit. (4 n. 4) 319s.

paragone con gli animali, e nelle fiabe di argomento animalesco vengono descritti comportamenti umani.

Questo procedimento è vicino alla terza forma per afferrare ciò che in séguito diventerà un astratto: si tratta del nome mitico, la descrizione di un dio o di un demone. Ares è il dio della guerra, ma il suo nome può avere quasi il significato dell'astratto "guerra". La guerra è l'opera di Ares, ma in locuzioni quali "Ares viene sopra di noi" non si riesce assolutamente a stabilire in quale misura il parlante immagini un dio personale. In epoche posteriori si è tentato di interpretare gli dèi allegoricamente e si è inteso che Afrodite fosse propriamente l'amore, Atena propriamente l'intelligenza, e Omero avrebbe fatto intervenire gli dèi solo per motivazioni poetiche. Naturalmente, in Omero gli dèi non sono ancora strumenti meramente estetici, tuttavia non è del tutto sbagliato identificare gli dèi con tali concetti astratti. I nomi degli dèi sono anche frequentemente sostantivi deverbali che non si distinguono, neppure formalmente, dagli astratti: Phobos, "la paura", è originariamente "lo spauracchio", cioè un demone che istiga alla fuga, e così via. Spesso non si riesce del tutto a capire se si indica il dio o l'astratto, elemento che crea imbarazzo nel momento in cui ci chiediamo se dobbiamo scrivere la parola, nel nostro testo, con la maiuscola o con la minuscola. Ma c'è una cosa che distingue il dio dal concetto astratto: il primo è rappresentato nel suo agire improvviso, nel suo imporsi sugli uomini, mentre l'astratto completamente sviluppato, come ci ha dimostrato in precedenza la sostantivazione dell'aggettivo, è piuttosto la meta della riflessione umana e dell'attività mentale.

Non posso dare qui nessun panorama sistematico delle metafore, delle allegorie, delle favole con gli animali e dei miti. Vorrei solo sottolineare che queste forme prescientifiche del pensiero e del discorso hanno da un lato qualcosa in comune con i concetti astratti, in quanto mirano in certa misura al medesimo essere, dall'altro lato si distinguono dall'astratto, poiché vedono l'essere cui mirano solo nel suo legame con un vivente, con una cosa organica, e simili. Ma con ciò non facciamo grandi progressi, poiché si tratta in primo luogo di una tautologia e in secondo luogo di una definizione negativa affermare che i non-astratti non sono astratti.

Forse, con un procedimento inverso, si può definire più precisamente l'astratto, e con ciò definire più esattamente quella caratteristica della lingua scientifica che i Greci hanno sviluppato. Potrebbe aiutarci in proposito un'occhiata a tutt'altro gruppo di parole, le preposizioni e le congiunzioni. Queste servono a collegare le idee nello spazio, nel tempo ed in modo causale. La storia della lingua mostra che le connessioni di luogo, e in misura più limitata anche quelle temporali, sono più antiche di quelle causali, e che per la connessione causale non vi è nessu-

na parola originaria, mentre essa ha origine dal cambiamento di significato delle preposizioni e delle congiunzioni di luogo (o anche temporali). Una lingua scientifica e filosofica deve naturalmente visualizzare ed esprimere relazioni causali. Come avviene questo? In tedesco “attraverso” indica soprattutto una relazione di spazio, poi anche di tempo: “attraverso il campo”, “attraverso il giorno”. Io posso anche dire: “Alessandro imparava attraverso suo padre a conoscere Aristotele”, e sarebbe assurdo in questo caso intendere “attraverso” in modo spaziale o temporale. Il punto di partenza per quest’uso furono evidentemente frasi come: “attraverso la nuova strada si arriva più velocemente in città”. Il significato è inizialmente locale, ma poiché dalla frase si evince che la strada è stata costruita con l’intenzione di rendere più breve il tragitto verso la città, “attraverso” acquista un significato causale. Questo è un fraintendimento oltremodo fruttuoso, se è il caso di chiamarlo davvero fraintendimento, poiché nel nuovo uso della parola, una volta che lo si sia adottato, viene svelato il reale e l’essenziale. Se poi nell’ulteriore sviluppo, “attraverso” lascia il suo significato locale e temporale e in determinati contesti arriva ad un puro significato causale, ecco che scompare la relazione concreta, anche se questo non significa che anche il reale, l’oggettivo, debba andare perduto. Al contrario: questo può, in determinate condizioni, essere l’unico corretto.

“Poiché piove, diventa bagnato” significa innanzitutto “durante la pioggia, etc.”, che indica solo la correlazione temporale: “mentre piove, etc.”. In realtà c’è di più: è solo quando si comprende il “poiché” come causale che l’oggetto entra in gioco.

La lingua di Omero è ancora relativamente povera di simili congiunzioni con significato causale. Laddove queste connessioni causali sono implicate, esse sono intese in modo largamente implicito, cioè la connessione o non è per nulla espressa, o è espressa attraverso parole che indicano solo connessioni locali o temporali. Ma il discorso scientifico-filosofico diventa possibile solo se la lingua può mettere in risalto ciò, e infatti troviamo completamente sviluppate le congiunzioni causali e le preposizioni nel V secolo, che è l’epoca in cui si costituiscono per l’uso anche il puro concetto numerico, l’articolo determinativo, strettamente imparentato con il processo di astrazione, e molto altro ancora.

Chiaramente, è un grande processo unitario quello che porta avanti questo cambiamento strutturale della lingua e libera dalla lingua d’uso l’elemento logico, l’astrazione o come altro lo si voglia chiamare.

Si può comprendere questo processo linguistico ancora più esattamente, o almeno si può descriverlo più da vicino?

Deve evidentemente esserci qualcosa nella lingua stessa che, naturalmente a spese di qualche altro elemento della lingua stessa, si sviluppa rendendo possibile il

pensiero e il discorso scientifico. L'unica strada per arrivare al dunque non può che essere un'analisi della lingua.

Io stesso, alcuni anni fa, ho cercato di descrivere la struttura della lingua in modo tale che questa questione diventasse trattabile, e tuttavia, per quanto vedo, senza suscitare grande entusiasmo, né da parte dei filologi, né da parte dei filosofi. Io credo che nel sistema della lingua si possano distinguere tre elementi significanti, quello della rappresentazione, quello dell'espressione, e quello dell'intenzionalità, che vi si intrecciano in modo tale che in ogni singolo caso il dominio di uno di questi elementi determina la forma linguistica. Ne derivavano stretti rapporti con le categorie psicologiche, secondo le formulazioni di Dilthey e Bühler¹⁰, ma non si può comprendere il contenuto della lingua con la psicologia, come nei tempi più recenti ha dimostrato soprattutto Husserl, in quanto l'essenziale per la lingua è l'elemento intellettuale: senso e significato.

Tutto ciò di cui abbiamo parlato si chiarisce, forse, se noi, tenendo presenti queste categorie di significato, ci avviciniamo alle osservazioni con le quali, per la prima volta, un greco antico dichiara come si devono trattare le caratteristiche delle cose se si vuole comprendere il mondo dal punto di vista delle scienze esatte, e mostra in modo paradigmatico come la lingua entra in gioco. Ma prima, ancora una breve osservazione su come la lingua d'uso si relazioni con le caratteristiche degli oggetti e su come si possa parlare di un "senso" del colore: una questione su cui si riaccende invece la polemica.

Con le nostre indicazioni colorate gialle-blu-rosse e così via, noi regoliamo la contrapposizione delle sfumature che ci appaiono. Si può pensare che una scienza possa occuparsi di questi colori che ci toccano nel vivo, come la teoria dei colori di Goethe o una ricerca sul giallo e sul blu nei quadri di Vermeer van Delft¹¹. Io posso provare che i colori sono "ricchi di significato". Ma non si tratta di una scienza esatta. Il senso si collega qui con l'esperienza, con l'impressione, con l'espressione e così via, che si sottraggono all'esattezza. Ma posso parlare del significato dei colori anche in modo scientifico se mi riferisco alla loro funzionalità, se dico che presso di noi si ritiene che le bacche sono per lo più rosse e vengono trovate dagli uccelli, i fiori invece per lo più blu, gialli o bianchi e attirano gli insetti. Si tratta insomma di una relazione finalizzata piena di significato nella quale io metto in ordine i colori. Ma questo non produce nessuna scienza esatta.

¹⁰ Karl Bühler (Baden 1879-Los Angeles 1963), psicologo e linguista tedesco, noto per i suoi studi sul linguaggio, in cui condivide gli orientamenti dei linguisti di Praga.

¹¹ Johannes Vermeer (Delft 1632-1675), pittore olandese, iniziatore del genere del ritratto "introspettivo", con soggetti tratti dalla vita quotidiana della sua cittadina.

Questa vuole essere “oggettiva” o, per dirla in altri termini, vuole capire il mondo come indipendente rispetto a noi, e qui “sensato” non è nient’altro se non la misurabilità.

Il primo Greco che tratta le caratteristiche secondo questi principi, “in modo scientifico”, è Democrito. Egli spiega recisamente che le caratteristiche particolari non esistono in realtà, che esse devono essere eliminate per arrivare a cogliere ciò che esiste davvero. Reali per lui sono solo gli atomi, che si distinguono attraverso le loro forme geometriche.

Che cosa è accaduto? Noi gustiamo il dolce miele, Democrito parla del dolce: attraverso la sostantivazione crea da ciò che apparteneva all’oggetto, per così dire, un oggetto a se stante, un astratto, e da tutto ciò che di diverso può appartenere ai diversi oggetti egli crea un oggetto ancora più generale: la “caratteristica peculiare”. Poi spiega che ciò che si potrebbe indicare con questo sostantivo non esiste realmente. Nella realtà ci sarebbero solo delle piccolissime particelle, dunque dei minuscoli oggetti, che si distinguono tra loro, e tra questi uno è rotondo, un altro è acuminato e così via.

Non tutte le caratteristiche, però, vengono così eliminate, perché rimangono quelle che hanno una forma geometrica. È riconosciuto come ente oggettivo e vero solo ciò che si lascia comprendere matematicamente. Questo elemento matematico trascende tuttavia la verità percepita e la lingua ingenua, in quanto le parole vengono prese in modo assolutamente serio, come abbiamo visto con l’*apeiron*. I termini “rotondo” o “diritto” indicano allora la rotondità o ciò che è rettilineo in modo così assoluto che non è dato riscontrare nelle realtà del mondo.

La tendenza all’oggettivazione è presente nella lingua scientifica greca già per il fatto che il concetto di conoscenza greco è determinato fortemente dal vedere e da quel sapere che si ottiene attraverso la vista: il vedere è soprattutto quel significato attraverso il quale le cose, come oggetti, sono separate da noi stessi e sono poste come rappresentabili. L’astrazione, questo mezzo fondamentale per creare i concetti idonei per la scienza e la filosofia, pone parimenti oggetti: ciò che originariamente si poteva rendere soltanto attraverso l’aggettivo e il verbo diventa, attraverso la sostantivazione dell’aggettivo e del verbo, non propriamente un oggetto, ma un oggetto del pensiero. Con ciò, la categoria verbale che nella lingua ingenua serviva soprattutto per rappresentare il mondo nella gran quantità dei suoi enti viene ampliata e sorgono nuovi oggetti ai quali si può attribuire una realtà ancora più obiettiva, come a oggetti dell’esperienza.

Nella lingua vi sono diversi elementi di significato, che sono sempre intrecciati gli uni con gli altri e che si possono sempre intrecciare con altri nuovi. La lingua scientifica, tuttavia, si basa sul fatto che si fa scaturire l’elemento oggettivo-

rappresentante della lingua e lo si fa in modo così radicale, che ciò che comunemente si intende come lingua può discostarsi anche molto da questa.

Quando osserva una lingua scientifica sviluppata, il filologo può soltanto provare stupore per il fatto che scaturisce qualcosa di simile quando ci si relaziona in questo modo con la lingua. Ma il fatto che qualcosa scaturisce – e non c'è assolutamente da dubitarne – deve essere messo in relazione con il fatto che la nostra lingua non è del tutto inadatta a questo tipo di avventure. I Greci, ad ogni modo, che si sono spesso espressi in modo molto scettico su ciò che la lingua è in grado di fare, hanno avuto il coraggio di prepararla per questo.

Progresso, declino, tradizione

In un tempo così tecnico come il nostro, nel quale le macchine hanno sempre più potere, è comprensibile che si guardi facilmente al passato come a ciò che è superato, invecchiato, sorpassato. L'auto del 1900, l'aereo del 1910, il capannone industriale del 1920 oggi ci strappano un compassionevole sorriso. Nel frattempo siamo andati oltre e andremo ancora oltre, sebbene oggi non si creda più ad un progresso generale così fiduciosamente, così profondamente come avveniva invece nel 1900, nel 1910 e nel 1920. Si è diffusa l'idea che lo sviluppo della tecnica non fissi alcun modello per valutare anche lo sviluppo *tout court* dell'umanità.

Si dà progresso – non vogliamo farcene dissuadere – ovunque l'uomo può raggiungere un obiettivo misurabile, si tratti di velocità, riduzione dell'energia utilizzata, aumento di produzione, e c'è progresso anche laddove si hanno conoscenze misurabili, come nelle scienze naturali. Ma molte cose che per noi sono piacevoli e di valore non sono collegate al cronometro, o al calcolatore, o alla statistica, e certo non lo sono proprio le cose che per noi sono le più piacevoli e le più importanti. E negli ultimi 200 anni – dunque tutto il tempo nel quale la tecnica si è dispiegata così potentemente – non sono mai mancate le voci secondo cui attraverso questo progresso sarebbe addirittura andato perso, per l'uomo, proprio l'essenziale: l'armonia dell'anima, la profondità spirituale, la sicurezza, il sentirsi protetto. Tali opinioni sono in sintonia con idee antichissime, che esprimono il contrario della fiducia nel progresso, come ad esempio l'idea che l'umanità avrebbe vissuto originariamente in un paradiso o in un'età dell'oro; e in tal caso la storia del mondo sembra essere un permanente declino.

Alla base di questo pessimismo stanno soprattutto esperienze religiose: l'uomo non è sicuro della sua stessa essenza e unisce desideri metafisici a ricordi della propria innocente fanciullezza. Ma per comprendere la storia dell'umanità non basta questo filo conduttore, proprio come non basta il progresso. La convinzione che si possa trovare nell'antico passato o nei cosiddetti popoli primitivi

una condizione naturale non si regge davanti all'esperienza storica o etnologica; infatti, laddove secondo questa teoria vi doveva essere la beata innocenza, si trova la superstizione, la paura del demoniaco, la crudeltà.

Queste due forme opposte di costruire la storia per sommi capi e sulla base di un principio di semplificazione si rassomigliano in quanto in entrambe non viene dato alla tradizione – un elemento essenziale di tutte le culture, e proprio ciò che viene affidato particolarmente a noi filologi – il peso che merita. Le epoche passate non possono dire più nulla a chi crede in modo assoluto nel progresso, perché contengono elementi, come si suol dire, superati, non moderni; per chi invece crede radicalmente al declino, esse sono immagini belle e lontane, che non possono più avere un effetto fecondo nei nostri giorni e che pertanto non possono costituire ciò che noi chiamiamo tradizione viva.

Certo, oggi non molti seguono senza riserve una di queste teorie estreme, ma l'influenza pur sempre forte che esse hanno ancora oggi e non da ultimo sulle ideologie politiche impedisce spesso di vedere il significato della tradizione in modo oggettivo e spassionato.

Noi tutti abbiamo fatto, almeno una volta, una semplice esperienza come questa: vedere in una mostra paesaggi di Renoir, di Cézanne o di Van Gogh. Noi ci compiacciamo dei loro colori, delle loro composizioni e di come sono dipinti, e crediamo di avere a che fare soltanto con tali qualità "estetiche". Ma poi ritorniamo di nuovo sulla strada e tutto ci sembra improvvisamente così come se provenisse da un quadro di Renoir, Cézanne o Van Gogh. Inaspettatamente noi vediamo con altri occhi, nuovi, con gli occhi del pittore di cui abbiamo appena osservato le opere. Ci si dischiude un pezzo di mondo che il pittore ha scoperto per noi.

Una tale esperienza dice innanzitutto, in maniera decisiva, che anche nel campo dell'arte c'è un progresso; anche attraverso l'arte si può apprendere qualcosa.

In realtà, ciò che noi siamo soliti accettare come "natura" non è un dato così ovvio come pensiamo noi, nel nostro provincialismo temporale. Che un albero nella neve getti un'ombra blu, ciascuno oggi lo vede, ma quando io ero un bambino molti ancora lo contestavano ai pittori impressionisti. E così come questa parte di natura ha dovuto essere scoperta, tutto ciò che noi chiamiamo "natura" è stato acquisito alla consapevolezza umana nel corso della storia. Ciò che noi definiamo la natura grande, libera, il paesaggio che solleva lo spirito, c'è soltanto da quando Petrarca, nel XIV secolo, per primo salì su un monte, il monte Ventoso in Provenza, per osservare, di là, verso est le Alpi e verso ovest e sud l'ampia valle del Rodano. La natura intesa come *kosmos* ordinato c'è da ancora più tempo, ma anche in questo caso solo da quando i filosofi greci la postularono. L'idea che all'uomo

sarebbe stata data sin dall'inizio, in anticipo, una natura naturale non trova conferma; egli ne ha fatto esperienza solo per mezzo di un progresso.

Ma c'è qualcosa, qui, di fundamentalmente diverso rispetto alla tecnica: se un inventore costruisce una macchina, questa è a disposizione di qualcuno. L'inventore successivo potrà aggiungervi i propri miglioramenti. Un quadro invece, che rivela un nuovo pezzo di natura, richiede all'osservatore una diversa e personale attività mentale, perché egli possa appropriarsene, una compartecipazione e un'esperienza interiori. Ciò che vi è qui da scoprire e da conquistare non esiste come qualcosa di calcolabile o di misurabile, ma solo come esperienza interiore dell'uomo.

Ma vi è un altro corollario, ancora più importante: quello che chiamiamo natura, ciò che a partire dal Rinascimento è stato scoperto in questa natura, non può mai entrare in un quadro nella sua totalità, poiché essa racchiude elementi contraddittori, che si escludono a vicenda. Se gli impressionisti ci hanno insegnato a vedere il fascino fugace della luce che gioca, essi hanno però rinunciato a rappresentare altri motivi che erano importanti per epoche precedenti, ad esempio l'ordine duraturo della natura o la sua ben fondata stabilità. Ma questo non significa che la loro pittura avesse superato e rigettato tutto ciò che fino ad allora era stato dipinto, così come invece faceva la lampadina con le antiche e ridicole lampade a gas. I paesaggi di Brueghel il Vecchio¹ conservano la loro grandezza, indipendentemente da quanto è stato dipinto nei 400 anni successivi. Si può precisare ulteriormente perché avvenga questo. Brueghel rappresenta nei suoi dipinti nel modo più puro ciò che iniziò con Petrarca: la commozione di fronte al sublime, grande, mondo visibile. È naturale che certe sensazioni e conoscenze si esprimano nel modo più convincente là dove sono ancora giovani e fresche, e continuiamo a trovare grandi capolavori di valore classico là dove si manifesta per la prima volta una nuova esperienza del mondo. Ecco che si ha allora l'impressione che vi sia solo declino, come se il sublime stesse all'inizio, e ciò che viene in seguito non fosse nient'altro che un misero tentativo di distinguersi con dettagli che rovinano soltanto il grande progetto iniziale. Tutta la cultura vive di questa tensione fra progresso e declino, fra tradizione e presente.

Solo da questa tensione è possibile capire il significato che per noi possiede l'arte greca, l'arte figurativa quanto la poesia.

¹ Brueghel il Vecchio (Brueghel 1528-1569), pittore fiammingo manierista; egli traspare nei suoi paesaggi la malinconia della natura morente e il suo ridestarsi. L'osservazione così profonda della natura presente nelle sue tele proviene dalla concezione su cui si fondava questo nuovo filone pittorico, che considerava l'uomo come prodotto della natura.

In misura ancora maggiore rispetto alla moderna arte paesaggistica, l'arte greca ha sempre mirato a nuove scoperte. E va a nostro danno l'averla troppo considerata soltanto come un fenomeno estetico. Così infatti essa ha rischiato di perdere significato se lo stile classico fosse passato di moda. Inoltre, questa concezione unilaterale ha delineato una frattura tra le diverse opere intellettuali dei Greci, tra arte e conoscenza, tra la rappresentazione per immagini e la comprensione teoretico-astratta.

Ancor più dell'arte figurativa, la poesia greca ha questo piacere della scoperta. Ma la scultura greca arcaica ci pone nella felice situazione di conoscere ciò che i Greci hanno scoperto sull'uomo, come essi abbiano mutato la tradizione, mentre la poesia noi non la possiamo paragonare in misura sufficiente con modelli stranieri. Così vogliamo osservare in breve la relazione tra l'arte greca ed egiziana, prima di passare in rassegna, con la domanda "progresso o declino?", le scoperte della poesia greca.

I Greci hanno imparato a rappresentare gli uomini secondo schemi che hanno preso dall'Oriente. La figura maschile eretta della loro scultura, per esempio, dipende direttamente o indirettamente dal modello egiziano. Ma i Greci hanno dato all'uomo determinate movenze, che lo distinguono in modo più evidente dall'animale rispetto a quanto mostrano gli Egiziani. L'elemento umano dell'uomo diventa nell'arte greca più evidente rispetto a quella egiziana. Anche se alcuni elementi del genere erano già stati preparati nello sviluppo dell'arte egiziana, altri sono stati interamente sviluppati in età greca classica o postclassica, e anche senza osservare questo processo esattamente e nei dettagli si comprende l'importanza di ciò da alcuni accenni. (Penso con gratitudine ad alcune conversazioni con Gerhard Krahmer e Guido v. Kaschnitz, pur senza entrare qui nel merito di quanto ciò che viene qui proposto si concili con le loro analisi strutturali dell'arte egiziana: G. Krahmer, *Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst*, Halle 1931, G. von Kaschnitz, *Bemerkungen zur Struktur der ägyptischen Plastik*, Berlin 1933, 7ss.; *Ägyptische und griechische Plastik. Versuch einer Strukturvergleichung*, «Das Kunstwerk» I, 1946/1947, 31ss.).

Vi sono soprattutto due cose che distinguono gli uomini dagli animali nell'arte greca, e che gli scultori egiziani non avevano ancora visto: il volto acquista espressione e il corpo diventa un organismo.

Le teste umane egiziane sono caratterizzate da quell'impenetrabilità che è propria degli animali. Certo, c'è una bella differenza tra il Zoser che siede a guisa di leone e l'Akhenaton iper-raffinato, ma il tetro sembiante animalesco dei loro ritratti rimane sostanzialmente lo stesso. Perfino se Tutankhamon annusa il fiore di loto che sua moglie gli porge, il suo volto rimane immobile. Accade che le cantanti

aprano la bocca, affinché si veda che esse veramente cantano, ma l'espressione cambia così poco quanto la lingua che pende fuori in un animale catturato.

Le teste di animali egiziane ci sembrano più naturali, più veritiere che quelle umane. In esse non manca nulla che non ci sia familiare. E se l'arte greca rappresenta sin dai tempi più antichi leoni schiumanti di rabbia, o se i cavalli del frontone del Partenone ardono, per così dire, di un fuoco interno, è questa un'"animazione" della testa, che introduce già un elemento umano nell'animale. Certo, i Greci non avevano ancora sentimentalizzato l'animale, come si amerà fare nel XIX secolo a partire da Landseer², o come, in modo più tollerabile, già faceva Velázquez³, quando poneva vicino a una figura di corte un cane malinconico (come un Cipio nella novella di Cervantes), ma nonostante ciò non è probabilmente sbagliato dire che gli animali egiziani sono ancora più veri, più "animaleschi".

Tutt'altro va detto per le teste d'uomo. A loro manca qualcosa che per noi, a partire dai Greci, appartiene alle sembianze umane: la mimica facciale, l'espressione dell'interiorità. Già i più antichi *kouroi* dei Greci hanno occhi radiosi, la bocca vivace e sorridente; i Greci hanno sviluppato questo aspetto in modo costante e consequenziale.

Si dice che gli Egiziani avevano rappresentato l'essere umano nella sua forma perenne, non nel suo stato d'animo individuale o momentaneo. Bene, giusto, purché non si creda che sin da principio fosse possibile rappresentare le cangianti sembianze dell'uomo e che gli Egiziani avessero intenzionalmente rinunciato ad esprimerle per motivi religiosi, estetici o altri ancora, e si fossero consapevolmente limitati alla maschera immutabile. Il volto umano in movimento non lo ha rappresentato, per quanto io vedo, né un Egiziano, né nessun altro nell'antico Oriente. È evidente che i primi a scoprirlo sono stati i Greci.

C'è un'altra osservazione da fare. Gli Egiziani rappresentano i loro dèi con la testa di animale. Se non riuscivano a differenziare le teste umane in modo che le diverse divinità potessero presentare diversi volti umani, i diversi tipi di animale fornirono loro numerose possibilità di specializzazione e caratterizzazione. Non voglio entrare in altre questioni che qui si pongono, come ad esempio se anche gli dèi greci fossero originariamente zoomorfi o con volto d'animale, o sul perché i Greci abbiano rappresentato piuttosto un corpo d'animale e una testa d'uomo anziché un corpo d'uomo e una testa d'animale, o in che misura anche presso i

² E.H. Landseer (Londra 1802-1873), pittore inglese, si dedicò in particolare alla pittura degli animali che rese simboli delle virtù e dei difetti umani.

³ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Siviglia 1599-Madrid 1660), pittore spagnolo; nei suoi quadri, sovente, gli animali domestici sono ritratti con la stessa espressione dei loro padroni.

Greci l'uomo sia stato caratterizzato attraverso il paragone con l'animale o attraverso l'identificazione con lui, e in questo caso bisognerebbe ricordare la locuzione omerica "il coraggio che ha un leone" o il giambo contro le donne di Semonide⁴ (cf. *Entdeckung* 278ss.⁵).

Il secondo modo con il quale i Greci distinguono la rappresentazione dell'uomo da quella degli animali si coglie nella raffigurazione del corpo umano come un'unità organica, costituita da membra gravi e portanti, nella quale ciascuna parte è in relazione con un'altra. Il corpo degli animali, invece, i Greci – e qui non vi sono differenze sostanziali rispetto a noi – non lo rappresentavano certo in modo così dettagliato, e di fatto se ne ha altresì una disponibilità incomparabilmente minore. Solo per fare un esempio illuminante: nella rappresentazione di un cavallo che porta un cavaliere, il busto e le gambe del cavallo appaiono non diversamente che se esso stesse fermo o si avvicinasse senza cavaliere. Ma se un uomo porta un peso, si nota che questo gli schiaccia il corpo verso il basso e che il corpo si appoggia dall'altra parte; così, almeno a partire dall'epoca classica, lo rappresentano gli artisti greci. Ma già prima, nella fase arcaica dell'arte dei Greci, il corpo umano ha i muscoli turgidi, che vengono persino distinti gli uni dagli altri, e i diversi organi sono chiaramente messi in risalto gli uni rispetto agli altri. Gli artisti egiziani, invece, riassumono la figura umana (come del resto anche il capo) con un contorno labile e mosso. Ma il contorno, questo graziosissimo mezzo rappresentativo che gli Egizi impiegarono con una delicatezza mai più raggiunta, è incomparabilmente più adatto alla resa degli animali che non a quella degli uomini. Già il fatto che l'animale sia rappresentato puramente di profilo, in modo molto più completo che non l'uomo, rende il contorno la forma base o derivata più adatta per la sua riproduzione pittorica. D'altra parte, il corpo umano, che tiene le gambe in veduta laterale, ma il petto e le spalle in veduta frontale, nel modo più chiaramente riconoscibile possibile, è un "corpo" in tutt'altro senso. Rappresentare questo corpo in modo da ribaltare le spalle sullo stesso piano del profilo è una soluzione dell'arte egiziana, meno appropriatamente a misura d'uomo rispetto alle rappresentazioni greche.

Lo sviluppo dell'arte greca dall'epoca geometrica fino a quella classica, e anzi anche oltre, è uno sforzo di comprendere e di rendere conoscibile un qualche elemento tipicamente umano nell'uomo, ciò che vi è di umano dietro l'apparenza: dal volto promana l'interiorità la cui espressione è la mimica facciale, dal corpo la tensione e l'energia interiore che tiene insieme tutto l'essere e si lascia irradiare da

⁴ In questa satira (fr. 7 W.²), Semonide caratterizza i vari tipi di donna attraverso il paragone con gli animali.

⁵ Snell, *La cultura greca* cit. (4 n. 4) 291ss.

un punto centrale. Certo, in questo progresso un singolo elemento viene perduto: il fatto che l'uomo è solidamente incorporato in una struttura sovraumana.

Come i Greci a poco a poco abbiano scoperto e compreso ciò che si chiamerà più tardi anima e spirito, si può comprendere nei dettagli dalla loro letteratura. Per mostrare come anche la poesia abbia partecipato alla conquista di questa nuova conoscenza, enumero in un breve schizzo le tappe più importanti di questo percorso, fino ad arrivare alla poesia latina, agli inizi dell'età imperiale. Anche in questo caso i vantaggi si accompagnano sempre a delle perdite: poiché tutto ciò che è vivente può mostrarsi sempre e solo in forme limitate, e questo significa unilateralità, accade sempre necessariamente che laddove si manifesta il nuovo si respinga o si dimentichi l'antico. Sarebbe troppo semplicistico vedere in questo rapporto vivo con la tradizione solo progresso o declino.

Ma nonostante questa tensione, che domina il campo di ogni storia, e malgrado sia sempre stato così grande il pericolo – e anche oggi continui così fortemente a farsi minaccioso – di perdere ciò che si è conquistato intellettualmente, molto di ciò che oggi ci sembra ovvio, che noi consideriamo tipico per eccellenza dell'uomo, è senza dubbio un'eredità dell'antichità; i Greci e i Romani hanno dovuto acquisire e scoprire ciò che noi possiamo utilizzare in tutta libertà e sicurezza.

“Da Omero i Greci hanno imparato tutto”, diceva già un filosofo greco [Xenoph. fr. 14 Gent.-Pr.] nel 500 a.C. circa, duecento anni dopo che l'*Iliade* e l'*Odissea* avevano preso la forma in cui ancora oggi leggiamo i loro 24 canti ciascuna. Questi canti di eroi appartengono alla tradizione primitiva dei cantori, assicurano un ricordo alle nobili imprese attraverso la gloria, e cantano avvenimenti il cui nucleo storico, la spedizione dei Greci contro Troia, è da porre nel 1300 a.C. La grande poesia nasce qui da forme così primitive che possono rintracciarsi anche in altre parti del mondo, ma l'antica leggenda assume una chiarezza, una grandezza e un ordine tali che non saranno più raggiunti dalle generazioni successive. La caratteristica specificamente europea dei due poemi epici, che guarda a un futuro ancora lontano, è che in essi è bandita ogni traccia di fantasmi, di magia e di paura dei demoni. Certo, gli dèi hanno ancora un ruolo decisivo in ogni avvenimento, ma essi si comportano in modo comprensibile, anche se non sempre del tutto giudizioso. Già il sopra citato Senofane⁶ ha rimproverato gli dèi omerici di essere troppo umani, ma rispetto a qualsiasi “primitivo” vi è qui già un grande progresso, in quanto essi non hanno più alcun rapporto con le pratiche magiche. E poiché gli dèi sono “grandi e belli”, come a volte vengono chiamati,

⁶ Senofane critica l'antropomorfismo delle divinità affermando il concetto del dio unico; cf. fr. 15-19 Gent.-Pr.

anche il loro influsso sugli uomini – azioni, passioni, pensieri – è pieno di grandezza e bellezza. Anche il modo in cui gli avvenimenti sono ordinati in entrambi i poemi mostra questa nuova chiarezza: l'azione nell'*Iliade* è riassunta in pochi giorni, da quando Achille, adirato contro Agamennone, si tiene lontano dalla battaglia, a quando uccide Ettore per vendicare la morte del suo amico Patroclo. E tuttavia le descrizioni della battaglia danno un'immagine completa della lotta decennale intorno a Troia. L'*Odissea* abbraccia il breve tempo in cui Odisseo arriva dall'isola di Calipso a quella dei Feaci e quindi, scortato a casa da costoro, si vendica a Itaca dei pretendenti. Della peregrinazione decennale che egli ha dovuto intraprendere dopo la caduta di Troia veniamo a conoscenza solo quando egli stesso la narra alla corte del re dei Feaci.

Che il mondo sia dotato di senso, che vi ci si possa orientare, che la sua grandezza non ci sovrasti ma, al contrario, sia comprensibile nella sua bellezza, tutto ciò è diventato, attraverso Omero, un fondamento del pensiero europeo, e su ciò poggiano tutta la filosofia, la scienza e la tecnica.

Una nuova dimensione dello spirito e dell'animo si apre nella poesia lirica di Archiloco (ca. 650 a.C.), Alceo e Saffo (ca. 600 a.C.). Archiloco, l'inquieto guerriero, è colui che scopre e per la prima volta esprime nei suoi versi appassionati che tutti i sentimenti personali si muovono tra la gioia e il dolore, l'amicizia e l'odio, il coraggio e l'avvilimento; Alceo, profondamente coinvolto nella lotta tra le fazioni della sua patria, l'isola di Lesbo, illustra esperienze allora nuove e inaudite, come il fatto che si può essere uniti ad altre persone da comuni convinzioni, ma che si può essere anche traditi, scacciati e abbandonati. La sua contemporanea e conterranea Saffo parla in modo delicato e insistente della felicità di gioire in comune delle cose belle, del dolore del distacco, dell'impotenza di chi viene abbandonato. Tutti e tre contrappongono ciò che avvertono personalmente come giusto, buono o bello a quanto gli altri accettano per convenzione e tradizione.

Con ciò fa il suo ingresso in Europa una sorta di inquietudine, un'inquietudine del cuore e un'inquietudine della mente, ma anche una possibilità di trovare un nuovo modo, intellettuale e spirituale, per ordinare l'esistenza forse meglio di come è avvenuto nel tragitto della storia.

Nel V sec. a.C. Atene assume la guida spirituale del mondo: la tragedia modella un nuovo, classico tipo di uomo mettendo a nudo come nucleo del suo essere il comportamento indipendente ed autonomo. Mentre fino ad allora chi rifletteva sulle cause prime del proprio comportamento si sentiva sotto l'influsso di forze esterne e le interpretava in modo essenzialmente religioso, vale a dire che vedeva all'opera intorno a sé potenze divine, si desta ora la consapevolezza che l'uomo porta in sé un'anima spirituale, alla quale può e deve imputare il suo comportamento.

Il più antico dei tre grandi tragici attici, Eschilo, ha rappresentato nella grande trilogia dell'*Oresteia* l'eroe Oreste in una situazione nella quale egli è sottoposto a due richieste divine di pressoché ugual forza, ma contrastanti tra loro: Apollo gli comanda di vendicare nel sangue l'uccisione di suo padre, ma questo significa che egli deve uccidere sua madre, e con ciò contravvenire a uno dei doveri più sacri. Questo carica su di lui la responsabilità personale di decidere autonomamente sul giusto e sull'ingiusto, in un modo che i tempi precedenti non avevano conosciuto. In questa situazione si schiudeva una nuova consapevolezza per la libertà dell'uomo, che si configura nello stesso tempo come orgoglio e come sensazione di smarrimento. I tragediografi più giovani, Sofocle ed Euripide, hanno ulteriormente scandagliato questi problemi: l'*Edipo re* di Sofocle, per esempio, è un uomo che dedica tutta la sua intelligenza, tutta la sua energia, a salvare la sua città e con ciò, passo dopo passo, va inesorabilmente incontro alla sua perdizione; la sua *Antigone* è una ragazza che sfida i divieti del re e si attiene fermamente a ciò che riconosce come la legge "non scritta", sebbene ciò la conduca alla rovina. Il fatto che in tal modo sia proprio l'uomo giusto che coopera alla realizzazione del proprio destino è la forma classica della tragedia, la forma più naturale e più ovvia, e per questo (per riprendere nuovamente un concetto di Schlegel) la meno "interessante". Perciò su Sofocle c'è ben poco da dire. È certo un paradosso che la tragedia (una forma di poesia che Goethe avvertiva come particolarmente patologica) sia stata la poesia del periodo classico per eccellenza (mentre proprio Goethe vedeva il classico come lo stato di salute)⁷. Ma una volta che l'uomo si sia già ammalato, ecco che non può più essere rappresentato in maniera così sana.

Per Euripide l'uomo è ancora più solo, ancora più concentrato su se stesso, e la sua riflessione, divenuta più intensa, conduce spesso ad avvertire nella conoscenza piuttosto un fardello che inibisce l'azione. Medea e Fedra combattono la loro battaglia senza speranza tra passione e ragione, nelle *Baccanti* si apre un abisso tra l'estatica religione di Dioniso e l'illuminismo razionalista. Sani e integri sono solo occasionalmente i giovani, nel loro entusiasmo morale, come Ifigenia in Aulide, la Macaria degli *Eraclidi* o il Meneceo delle *Fenicie*.

Qui si schiudono i problemi morali nella tipica forma europea: come domande alla propria coscienza.

Una posizione a parte, rispetto a questa linea, ricopre la commedia attica, sia la Commedia Antica della fine del V secolo, sia la Nuova della fine del IV secolo. Aristofane, l'unico poeta rimasto della Commedia Antica, ci porta al centro delle

⁷ Snell allude al noto pensiero di Goethe, secondo il quale ciò che è classico rappresenta lo stato di salute e ciò che è romantico la malattia.

franche discussioni della democrazia attica; mai la parola è stata così libera (da noi sarebbero intervenute la polizia di Stato e la buoncostume), e mai la libertà è stata usata in modo così geniale per sperimentare tutto il pensabile ed il possibile. Piante molto più delicate sono le commedie di Menandro, una soltanto delle quali possediamo interamente, oltre a frammenti in parte molto estesi. Questa Commedia Nuova porta sulla scena la società attica del tempo di Alessandro Magno e dei suoi successori: una società borghese, che politicamente non aveva più significato e limitava i propri interessi al privato, ma squisitamente nobile e umana.

Ciò che la poesia greca ha raggiunto in questi 400-500 anni, da Omero fino a Menandro, è divenuto per l'Europa un possesso spirituale del quale noi possiamo e dobbiamo sempre ricordarci, anche se è stato costantemente minacciato; l'esperienza della storia intellettuale europea insegna che sempre, quando irrompe una notte dello spirito, le stelle dei grandi poeti possono nuovamente indicare il cammino che porta alla luce.

Senza la fiducia di Omero secondo cui noi viviamo in un mondo ordinato e comprensibile non sarebbero state possibili la filosofia e la scienza europea; senza la convinzione dei lirici che si può giudicare personalmente del valore o meno delle cose e che coloro che la pensano allo stesso modo possono unirsi sarebbe mancata alla vita politica, religiosa e artistica dell'Occidente una parte essenziale; senza l'opinione dei tragici per cui ciascun singolo porta liberamente la responsabilità del suo comportamento non ci sarebbe stato ciò che proprio oggi noi consideriamo un'eredità essenziale per il mondo occidentale; senza il sarcasmo della Commedia Antica non avremmo imparato che non si deve sempre piombare in un'accigliata cupezza se ci si scontra contro un'altra opinione; senza la Commedia Nuova non avremmo saputo che cos'è una società umana e civile.

Durante il periodo ellenistico la poesia greca ha sperimentato una seconda fioritura. In questo periodo, tuttavia, i poeti non aspirarono più a scoprire nuovi ambiti dello spirito, ma si sforzarono di trasformare il campo della poesia in un giardino, e di proteggerlo dal mondo della quotidianità, della mancanza di cultura e della rozzezza. La poesia si congeda dai compiti politici e sociali che prima aveva assolto automaticamente e senza rifletterci. In ogni caso i poeti, in questo modo, riescono a fare della bellezza poetica e della creazione estetica dei valori autonomi, validi anche indipendentemente dal luogo e dal tempo. Callimaco, il poeta ellenistico più arguto e più raffinato, e Teocrito, che conferì dignità letteraria alla poesia pastorale e offrì il fascino poetico di una vita naturale ai suoi lettori metropolitani, come pure Apollonio Rodio, che rappresentò la saga degli Argonauti in un'epica moderna, e Arato, che fece di un insegnamento astronomico una *poésie pure* (come è stato detto recentemente), hanno fornito ai Romani gli esempi sulla base dei

quali, traducendo e imitando, essi hanno potuto imparare che c'è una sfera dello spirito, della cultura e dell'arte.

La poesia latina inizia con la traduzione dal greco, procede verso l'imitazione e sviluppa poi proprie caratteristiche, spesso senza accorgersene, semplicemente perché a Roma tutto era molto diverso. Essa inizia con la traduzione e l'imitazione di ciò che nel mondo ellenistico appartiene alla formazione scolastica, sviluppa quindi le proprie caratteristiche confrontandosi con la letteratura contemporanea e con i suoi modelli immediati, e torna poi tuttavia, nei suoi prodotti classici, alla poesia classica dei Greci.

Le più antiche poesie latine che ci sono state conservate, le commedie di Plauto (250-184 a.C.) e di Terenzio (190-159 a.C.), sono traduzioni e adattamenti di opere di Menandro e dei suoi contemporanei. Già la differenza tra poeti divisi da due generazioni permette di valutare quanto il teatro avesse incentivato stili di vita più raffinati, poiché Plauto rende gradevoli al suo pubblico ancora rozzo le scene attiche attraverso inserti di grossolanità, mentre Terenzio è molto più fedele all'originale, anche se non si deve trascurare il fatto che Plauto è un poeta molto più importante di Terenzio: proprio ciò che è grossolano e popolare dà alle sue opere una peculiare vitalità. Ancora alla prima metà del I sec. a.C. appartiene il poema didascalico di Lucrezio *Sulla natura*, un'opera ambivalente, nella sua commistione di sobria dottrina e di toni entusiastici, e anzi quasi barbarica. Lucrezio espone il sistema filosofico di Epicuro, un sistema puramente materialistico, che deriva dalla dottrina sugli atomi di Democrito. Ma a lui non interessa tanto l'aspetto scientifico, e loda invece Epicuro che ha liberato l'uomo dalla paura degli dèi e dalla superstizione e lo ha condotto all'aria pura dell'illuminismo. Questa globale convergenza nel basare la poesia sulla filosofia e su principî di vita teoricamente motivati era estranea ai Greci; ma è questa novità che caratterizza i grandi poeti romani.

Il contemporaneo di Lucrezio, Catullo, è il primo romano ad essere veramente un poeta; in una Roma sobria e pratica, ciò lo conduce in un circolo di *bohémians* i cui membri hanno le stesse idee, e sono sensibili alle violente reazioni del suo temperamento e all'armonia, sino ad allora inaudita in latino, dei suoi versi. Egli si ispira *in primis* alla poetica esclusiva degli Alessandrini; nell'amore infelice per Lesbia trova, prima della sua morte precoce, una nuova profondità del sentimento, estranea alle convenzioni di quei tempi, e questo sentimento minaccia la sua esistenza diventata solitaria.

Gli altri due poeti elegiaci, Tibullo e Propertio, in modo delicato e sensibile, ma meno personale, hanno interpretato l'amore in una prospettiva ancora più ampia rispetto alla realtà della loro esistenza umana, e hanno cercato di modellare su di esso la loro condotta di vita. Se presso i Greci, a partire dal V secolo, si poteva

scegliere di dedicare la propria vita alla prassi o alla teoresi, e dunque di impegnarsi verso la meta della conoscenza o verso azioni di successo, e se Callimaco ripartiva le forme letterarie sulla base dello stile sublime o delicato, in questi poeti romani le due tendenze si fondono: essi cercavano uno stile artistico per la loro vita.

La poesia di Virgilio inizia con versi leggeri al modo di Catullo; nelle sue poesie bucoliche egli trasforma le scene della poesia pastorale di Teocrito in idilli poetici, nel suo poema didascalico sull'agricoltura rappresenta la benedizione del suolo italico, e infine, nella sua *Eneide*, quando l'imperatore Augusto ristabilisce pace e ordine dopo i disordini della guerra civile, realizza il grande poema epico-eroico romano, raccontando con severa solennità e lapidaria armonia come Enea, nel suo peregrinare, fosse giunto nel Lazio e vi avesse gettato la pietra angolare dell'Impero Romano. Sullo sfondo della sua poesia c'è sempre l'idea che l'Impero di Augusto sia il traguardo della storia. In questo modo Virgilio è stato il primo a tentare di presentare negli eventi storici un piano globale e sensato. Vi risuonano concezioni che noi conosciamo dall'Antico Testamento e non c'è da sorprendersi che Virgilio sia stato facilmente recepito in epoca cristiana, e soprattutto che la quarta ecloga, che annunciava la nascita di un fanciullo che avrebbe dovuto portare pace e gioia nel mondo, sia stata intesa come la profezia dell'avvento di Cristo. Ma già nella sua poesia pastorale era radicata l'idea che deve essere possibile penetrare nella sfera dello spirito, dell'anima, della ricerca di senso, che sta ben al di là dell'ambito alessandrino delle battute di spirito e del gusto raffinato.

L'altro grande augusteo, Orazio, è un maestro assoluto della parola concisa, densa di significato. Forse è meno propenso ad innovare. Ma, istruito nella filosofia e nella poesia del grande passato, di indole saggia, volge il suo sguardo intelligente e pacato, sempre alla dovuta distanza dalla vita che sta intorno, capace com'è di scherzare allegramente e di ammonire seriamente, di evitare con tatto e gusto ogni unilateralità e ogni estremismo, di sperimentare negli *Epodi* e nelle *Odi*, nelle *Satire* e nelle *Epistole* diversi stili e diverse possibilità espressive, e di dare con ciò il giusto peso a ogni aspetto dell'esperienza umana.

Il più giovane contemporaneo Ovidio, da parte sua, ha continuato per un verso l'elegia erotica in versi aggraziati, ma ha anche realizzato due opere ampie: i *Fasti*, nei quali, ricollegandosi al calendario romano, rappresenta usi culturali e leggende, e la sua opera più nota e influente, le *Metamorfosi*, racconti di mutazioni. In una colorita alternanza di *pathos* sublime e galante frivolezza egli racconta degli dèi e degli eroi greci, allinea con mano leggera scena dopo scena, e i versi sembrano fluire da sé dalla sua penna. Ma egli rappresenta tutto secondo la dottrina pitagorica del suo tempo, secondo la quale il mutamento è il principio del mondo, e

condurre il suo poema sino a rappresentare il mondo dai suoi inizi fino al tempo di Augusto.

Tra i poeti latini postclassici, il maggior influsso lo ha avuto Seneca con le sue tragedie. Esse non sono state scritte per la scena, ma sono drammi da leggere prima ancora che da recitare. Lo splendore della prima età imperiale era sparito; come uomo di Stato e di governo, Seneca sperimentò come sotto Nerone dispotismo, crudeltà, barbarie fossero ormai dilaganti. I suoi drammi rivelano, nelle antiche figure della tragedia greca, come le passioni assalgano gli uomini gettandoli nel sangue e nella paura. Tanta disumanità può essere affrontata in un solo modo: con l'animo saldo di uno stoico ferreo. Egli esprime in crescente patetismo tanto la passione, quanto la filosofia della virtù; questo stile, che ha influenzato la successiva poesia latina, rimase valido fino al Barocco, soprattutto nelle regioni romanze.

Noi Tedeschi siamo propensi a stimare di più la letteratura greca, e senza dubbio la poesia latina non è altrettanto originale, non possiede l'austera grandezza di una forza originaria. Tuttavia, essa riempie le forme che assume di un'umanità, di una differenziazione intellettuale e spirituale che i Greci avevano pienamente sviluppato solo poco tempo prima dell'inizio dell'attività poetica di Plauto, e cioè nella Commedia Nuova e nella poesia alessandrina. I Romani, pur riprendendo i grandi temi della poesia greca – ancora una volta rielaborata – come l'epica, la poesia didascalica, la lirica, la tragedia, la commedia, conferiscono loro, per così dire, tonalità diverse: le forme letterarie che in Grecia si erano sviluppate prima della scoperta dei motivi della grecoità postclassica, nel periodo romano sono alimentate proprio da questi motivi postclassici in quanto tali: sensibilità, riflessione filosofica, patetismo (che noi con troppa leggerezza facciamo coincidere con la retorica), senso artistico (che si collega con un'innata propensione romana per l'architettura). Così la poesia romana si insedia in un ambito spirituale e intellettuale, un ambito della cultura, non solo di quella letterario-filosofica, ma anche di quella del cuore, che ancora non esisteva al tempo di Omero, della lirica arcaica e della tragedia. Sotto l'influsso della Commedia Nuova, di Epicuro, dei poeti alessandrini, ma anche dei grammatici, i poeti romani separano scrupolosamente questo ambito poetico, in generale, dagli affari quotidiani, dalla politica e soprattutto dalle dure realtà della vita. La più antica grande arte greca era molto più fortemente collegata al contesto storico e geografico in cui si originò. Mentre Menandro e Callimaco ritirano dal mondo crudele l'arte leggera e giocosa, i Romani collocano ora anche la grande poesia su questo campo da gioco dell'umanità in generale. L'arte romana riceve con ciò qualcosa di universale e può diventare, nell'Impero Romano, fondamento di una cultura sopranazionale (questa "universalità" della

poesia romana è stata mirabilmente sottolineata da E. Zinn in un saggio di ampia portata, ricchissimo di indicazioni e suggestioni: *Die Dichter des alten Rom und die Anfänge des Weltgedichts*, «A&A» V, 1956, 7-26. Le sue considerazioni consentiranno senza dubbio di cogliere ancora meglio nei dettagli quanto c'è di romano nei poeti romani).

Se, dopo questo scorcio, certo un po' sbrigativo, sulla storia culturale di circa 1000 anni, si pone di nuovo la domanda se la storia sia progresso o declino, emerge soprattutto una duplice realtà: da un lato gli uomini hanno raggiunto in questo periodo una crescente consapevolezza, una più vasta conoscenza di loro stessi; ma nello stesso tempo il mondo bello e grande dell'arte e della letteratura classica greca, e alla fine del periodo preso in considerazione anche la grande poesia latina sono andati in rovina, e questo è avvenuto, come si potrebbe dimostrare, proprio a causa di questa crescente riflessione.

La domanda si complicherebbe se noi allargassimo il nostro sguardo ad altre aree. Dicevo già all'inizio che c'è un progresso misurabile nella tecnica e nelle scienze esatte, e questo vale per l'epoca da noi osservata, per esempio per l'ingegneria navale, la tecnica bellica, la matematica, etc. Parrebbe dubbio, invece, parlare di progresso nelle condizioni sociali, nella morale, nella felicità, ma anche, come già ricordato, nell'arte. Per ora vogliamo prescindere da ciò. Mi vorrei limitare in primo luogo a quanto sin dall'inizio ho avuto soprattutto di mira: la conoscenza che l'uomo ha di se stesso. L'ho considerata nei suoi tratti essenziali nella misura in cui si manifesta nella poesia, perché mi interessa dimostrare che la poesia antica, soprattutto quella greca, non ha rinunciato a conquistare conoscenze che non sono quelle delle scienze esatte, ma che sono certamente conoscenze. Ma poiché la filosofia e la scienza hanno preso e sviluppato ulteriormente in molteplici forme le conoscenze conquistate dalla poesia (come ho mostrato, per esempio, in alcuni fenomeni linguistici), noi siamo autorizzati a includere anche questi ambiti di pensiero rigoroso nella questione riguardante il progresso o il declino; e questo potrebbe aggiungere un altro peso sulla bilancia per dare una risposta ottimistica.

Ma noi vogliamo guardarci dal dare un giudizio frettoloso su una questione così incerta, e non vogliamo ricavare il "senso" della storia solo da una sua piccola parte, soprattutto se pensiamo quali tempi siano seguiti a Seneca. Ma forse questo lasso di tempo è sufficiente per dare a una domanda più ristretta e mirata una risposta sperimentale, di orientamento. Proviamo a supporre che abbia in qualche modo avuto un senso o che abbia seguito un piano preciso il fatto che il mondo sia cambiato da Omero (o già dagli Egiziani) sino a Seneca, proviamo a fissare questo punto di partenza e questo punto di arrivo così come sono dati, e a riflettere su come altrimenti si sarebbe potuti arrivare da questo punto di partenza a questo

punto di arrivo: credo che, se si considera questo sviluppo e questa scoperta dell'elemento spirituale, non si può non arrivare alla conclusione che difficilmente si sarebbe potuto trovare un cammino più breve di quello che è stato in realtà percorso dalla storia. Qualsiasi dolore, qualsiasi stupidità umana, qualsiasi insufficienza e qualsiasi atrocità, tutto ciò che ostacola il progresso e tutto ciò che sembra un segno di declino appartiene chiaramente alle tappe necessarie di questo cammino. Uno sviluppo più semplice e più sereno dell'*Aufklärung*⁸ è sicuramente un'utopia.

Contro l'idea che la storia dello spirito sia uno sviluppo arbitrario depone il fatto che la successione degli stili è soggetta ad una norma precisa. È uno dei più straordinari risultati della ricerca nelle scienze umane il fatto che sia stato possibile, negli ultimi 200 anni, datare ciascun'opera d'arte con sorprendente esattezza sulla base del suo stile. Si è anche stati in grado di descrivere esattamente, per determinati periodi di tempo, le tendenze interne allo sviluppo, come per esempio dall'arte greca arcaica a quella classica fino all'Ellenismo, o dal primo Rinascimento fino al Rococò, o dallo sviluppo dello stile lineare fino a quello pittorico, come Wölfflin ha mostrato.

Ho già tentato sopra di mostrare che tale osservazione resta insufficiente e unilaterale se si tenta di fondare lo stile sul "sentimento", cosa che fa per esempio già Schiller in *Sulla poesia ingenua e sentimentale*. In realtà, quando si inaugurò una simile analisi stilistica di tipo storico, si rese visibile, in modo spesso sbalorditivo, la successione delle epoche, quindi un elemento essenziale nella prospettiva storica; ma in un'analisi del genere vi è ancora molto che sfugge allo sguardo, come per esempio la qualità dell'opera d'arte, che è sempre qualcosa di essenziale in un'opera d'arte (mentre un quadro brutto è databile sulla base dello stile esattamente come uno bello), o l'effettiva intenzionalità dell'artista (che non voleva essere solo un "uomo barocco", per ripetere un esempio noto), o la possibilità di comprendere questo mutamento come sensato o quantomeno necessario. Naturalmente gli storici dell'arte se ne sono accorti già da tempo.

Da tali insufficienze potremmo almeno parzialmente uscire se riuscissimo a dare al cambiamento dello stile un più profondo fondamento. Ciò appare effettivamente possibile. Lo sviluppo della scultura greca, dai suoi inizi fino all'epoca romana, non si basa solo sul fatto che è cambiato il "senso" dello spazio (l'espressione "senso dello spazio" compare per la prima volta, secondo H. Jantzen, *Über*

⁸ La parola tedesca *Aufklärung* indica sia il movimento filosofico designato in italiano con la parola Illuminismo, sia la spiegazione razionale. Nel contesto entrambi i significati sono pertinenti e si è preferito pertanto lasciare il termine tedesco nella sua polisemia.

den kunstgeschichtlichen Raumbegriff, «SBAW» V, 1938, 12, nel 1855 in Jacob Burckhardt), o la “sensibilità” stilistica, o l’“umore” del tempo (perché queste cose dovrebbero cambiare in una direzione precisa e comprensibile?), ma deriva, come ho già chiarito, dal fatto che i Greci hanno scoperto in questo lasso di tempo un aspetto dell’Essere, e poco per volta lo hanno rappresentato in modo sempre più chiaro: l’organica relazione funzionale del corpo umano, e ciò significa parimenti la sua interiorità, dalla quale anche il suo corpo prende forma. Questo processo risulta tuttavia comprensibile, ogni volta, soltanto sulla base di un confronto con la letteratura contemporanea e le sue parole esplicite, mentre nello sviluppo dell’arte lo si può solo “vedere”.

Lo stesso vale per lo sviluppo moderno dallo stile lineare a quello pittorico, che non è nient’altro che la scoperta dello spazio nella sua struttura prospettica, nella sua pienezza di luce e nella sua atmosfera. A partire da Alois Riegl⁹, in modo particolare, non mancano certo i lavori che tentano di chiarire nei singoli punti questo processo molto complicato (solo incidentalmente voglio osservare che non si può dominare il regolare sviluppo dello stile neppure con il concetto di intenzionalità artistica).

Nessuno potrà negare che gli artisti percepiscono il mondo con i sensi, lo comprendono con il sentimento, lo rappresentano con le emozioni. Ma l’arte serve soltanto per le espressioni di tale stato d’animo soggettivo? Se si collocano le opere d’arte nel loro contesto storico, si colgono in esse anche altri aspetti.

L’esperienza non sembra contraddire la tesi che proprio i grandi artisti fanno ardere il sentimento e la passione per il fatto che credono di vedere, e di dover quindi rappresentare, qualcosa di nuovo. Si ripete evidentemente ad ogni gradino della storia – come abbiamo già osservato – ciò che era già avvenuto agli inizi della cultura greca, e cioè che le conoscenze erano collegate in primo luogo alla componente emozionale, sensoriale, pratica, e che quella razionale e astratta se ne distaccò solo in séguito. Perciò l’arte e la poesia acquistano un significato rilevante per il conseguimento delle conoscenze (prescindendo del tutto da ciò che esse sono oltre a questo).

E per quanto per la comprensione storica dell’arte e per l’analisi di un cambiamento di stile che si sottragga all’arbitrio sia significativa la constatazione che anche l’arte (tra l’altro) acquisisce e trasmette conoscenze passo dopo passo, e

⁹ Alois Riegl (Linz 1858-Vienna 1905), storico dell’arte austriaco ed esponente di spicco della cosiddetta “Scuola di Vienna”, che si proponeva un rinnovamento metodologico degli studi storico-artistici. Egli vede la storia dell’arte come una successione di fasi aventi i propri elementi caratterizzanti e in cui si manifesta l’intenzionalità artistica specifica di ogni epoca.

che anche per l'arte c'è un preciso modo di progredire per cui ciascuno costruisce su ciò che è stato acquisito dal suo predecessore, tuttavia questo progresso si differenzia in modo fondamentale da quello delle scienze esatte e della tecnica, dal progresso per così dire rettilineo, dove ciò che viene ereditato è poi sostituito dalle nuove scoperte e di conseguenza diventa obsoleto e inutile.

Fuori dall'ambito tecnico-razionale, tutto ciò che è raggiunto e raggiungibile, anche se è perfetto, è sempre in certo modo qualcosa di peculiare, che esclude qualcos'altro. La grandezza che l'epica può esprimere non è soltanto altro rispetto a ciò che esprime la tragedia, ma addirittura lo contraddice; questo vale per ogni genere di letteratura e di arte, per ogni stile, e anzi per ogni forma vivente. Chi nell'arte o nella poesia dice qualcosa di nuovo, in certe circostanze, può mandare fuori moda l'antico, dal momento che era qualcosa di particolare, ma non può renderlo privo di valore o limitarlo nella sua grandezza, poiché è stato grande. I posteri possono sempre nuovamente scoprire questa grandezza, e sentirla e usarla come nuovamente attuale. Poiché anche il nuovo è solo un particolare, e poiché a sua volta dovrà essere superato, è naturale che si ricorra di nuovo a ciò che è più antico. Questa è l'essenza di una tradizione viva. Una tradizione viva comprende due elementi: la fiducia che si debba conservare e far rivivere l'antico come se vi fosse stato solo declino e la certezza di creare il nuovo come se ci fosse progresso. Entrambi devono essere accettati – sebbene in generale il desiderio di recuperare qualcosa di perduto abbia prodotto più opere grandi che non l'orgoglio del Baccalaureus: “solo io faccio sorgere il sole”¹⁰.

Evidentemente la grandezza nasce, dunque, particolarmente là dove il nuovo per la prima volta viene scoperto, ed è tanto più grande quanto più essenziale è questo nuovo. Ma in Grecia, come l'*excursus* sulla poesia ha tentato di dimostrare, sono state gettate le fondamenta di ciò che noi chiamiamo cultura europea. Già per questo motivo “conoscenza di sé” significa per noi conoscere che cosa hanno realizzato i Greci. Questo vale tanto più in quanto la cultura greca ci sta di fronte nella grande varietà delle opere più diverse, così che il particolare, che necessariamente appartiene a ciascun individuo, non solo si compone in una somma di diverse possibilità di creazione spirituale, ma in un vero e proprio sistema di ciò che rappresenta il nostro patrimonio culturale.

Poiché il corso della storia – non solo la storia umana, ma anche la storia della natura in generale – produce differenziazioni in numero sempre crescente, tutte le azioni particolari diventano necessariamente sempre più particolari. Così

¹⁰ Baccalaureus è un personaggio del *Faust* di Goethe che nel secondo atto del dramma intavola una discussione serrata con Mefistofele.

sarebbe semplicemente assurdo negarci l'aiuto che ci possono dare i Greci per scoprire le nostre particolarità e per riottenere una visione di insieme. Solo disponendo del passato possiamo prendere coscienza del possibile.

Anche se oggi può sembrare attraente solo per pochi l'idea che l'arte e la poesia greche, in questo modo, ci possano illuminare su noi stessi, dovrebbe tanto più naturalmente esserci chiaro quale significato assuma il fatto che i Greci abbiano potuto creare alcune parole in modo così pregnante da averle rese idonee per il pensiero e per la filosofia.

Il vero impedimento a un ordine salutare consiste nel fatto che è stato sempre dimenticato e sempre nuovamente sarà dimenticato ciò che i Greci hanno scoperto: natura, verità, libertà, giustizia, bellezza. Questi concetti, per la loro stessa essenza, possono continuamente essere dimenticati. Essi non ci sono stati dati dai Greci come modelli classici pronti da copiare. Piuttosto, forse, i Greci, con voce originariamente chiara, ci chiedono di prenderne coscienza. Natura, Verità, Libertà, Giustizia, Bellezza sono parole astratte, con il cui significato dobbiamo riempire i vasti ambiti della nostra vita.

La quintessenza di questo esame del progresso, del declino e della tradizione non si lascia esprimere in modo più facile e puntuale che con un verso di Goethe:

... l'eredità paterna
devi guadagnarla per possederla¹¹.

¹¹ Goethe. *Faust e Urfaust*, testo ted. con trad. a fronte, intr. e note di G.V. Amoretti, Milano 1987⁶, I 37.

Postfazione

Ciò che ho pubblicato in questo saggio, in parte, lo avevo espresso – sebbene in altra forma – in altre occasioni, e lo avevo pubblicato con i seguenti titoli:

Regel und Freiheit in der Sprache [Regole e libertà della lingua], «Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt» 1956 (1957) 13-27.

Die klassische Dichtung der Antike [La poesia classica nell'antichità], in H. Löbel (ed.), *Europa, Vermächtnis und Verpflichtung*, Frankfurt a.M. 1957, 223-235. Cf. *Was ist Europa?*, in AA.VV., *Probleme der Einigung Europas*, Düsseldorf 1957, 23-30.

Bemerkungen zu Theorien des Stils [Osservazioni sulle teorie dello stile], in K. Ziegler (ed.), *Wesen und Wirklichkeit des Menschen*. «Festschrift für Helmuth Plessner», Göttingen 1957, 333-339.

Allgemeine Bildung und Naturwissenschaft [Cultura generale e scienze naturali], «Die Naturwissenschaften» XLIV (1957) 80-83. Vd. anche *The contribution of the classical humanities to a better understanding of modern thinking, especially in the field of science*, in AA.VV., *The Interplay of Scientific and Cultural Values in Higher Education To-day*, Paris 1960, 61-68 (*ibid.* l'edizione francese).

Entwicklung einer wissenschaftlichen Sprache in Griechenland [Sviluppo di una lingua scientifica in Grecia], in AA.VV., *Sprache und Wissenschaft*. «Vorträge gehalten auf der Tagung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften. Hamburg, 29. und 30. Oktober 1959», Göttingen 1960, 73-84, vd. anche «CJ» LVI (1960) 50-60.

Alcuni temi li ho trattati in una conferenza che nel 1959 ho tenuto ad Arnheim davanti a filologi olandesi e che era stata ciclostilata per l'uditorio.

Ho poi coerentemente rielaborato i singoli contributi per connetterli più strettamente alla prospettiva pratica in cui sono stati qui inseriti. Che in alcuni passi trapeli l'intenzione originaria, e talora in qualche modo essa diverga, non ho voluto o non ho potuto evitarlo. Infine, tutti i contributi, anche nella loro forma originaria – se pure in modo impercettibile e implicito (e del resto come potrebbe essere

altrimenti quando si è innamorati della propria professione?) hanno fatto un po' di propaganda al greco. Resta comunque che in sostanza l'esposizione della realtà oggettiva mi sta più a cuore della finalità esortativa.

Nove giorni di latino

I

Stimate Ascoltatrici e stimati Ascoltatori,

sebbene da giovane fossi un ragazzo del tutto normale, al quale il latino non sembrava certo la cosa più piacevole della vita, sono diventato un filologo classico. Sì, devo confessare che il latino era il mio punto debole a scuola. In ogni modo, la prova scritta dell'esame di maturità mi smascherò in modo così imbarazzante che, diversamente dalle mie aspettative, dovetti sostenere anche l'esame orale. E così avrei riso di cuore di chi mi avesse profetizzato – poco prima dello scoppio della Prima Guerra Mondiale – che un giorno mi sarei dedicato alle lingue classiche. Lo so, è un segno del fatto che a poco a poco sto diventando vecchio se oggi il tempo dedicato a scuola al latino e al greco non mi sembra più sprecato come allora, quando fare collezione di francobolli, andare a nuotare, giocare a scacchi, disegnare caricature e leggere testi teatrali mi sembrava enormemente più importante dei verbi irregolari e della *consecutio temporum*.

Ma per lo meno rimanevamo un po' incantati quando la prima ora di latino iniziava con la frase: "la figlia del contadino ornò l'altare". Che terra, che tempo – immaginavamo – quando la regina si diletta con le rose e preparava il pranzo per gli abitanti dell'isola! Tutto ciò non si può descrivere soltanto con i sostantivi della prima declinazione, ma per un ragazzo di otto anni era un mondo, per giunta più reale di quello delle favole; infatti si apprendeva a poco a poco che non esistono né streghe, né maghi, ma permaneva una lontananza dorata. E questo fulgore non si perdeva neppure quando Cesare ingaggiava una guerra contro i Galli e preparava loro un'imboscata.

Arrivò tuttavia il giorno nel quale noi, con il libro di lettura di tedesco tra le mani, scovavamo divertiti frasi come: "se osserviamo i leoni che si comportano amichevolmente verso i loro guardiani e gli uomini che si dimostrano ingrati nei confronti dei loro benefattori, comprendiamo quale risultato possano produrre

l'educazione e l'istruzione"; o "gli antichi non consideravano lo Stato come un fiume dal quale ciascuno ascriveva a merito attingere quanta più acqua possibile, ma come un rivolo nel quale ciascuno si sforzava di versare la propria acqua"; o ancora: "o giovani, se gli anziani vi si avvicinano, cedete loro il posto a sedere".

Ma il divertimento su queste frasi, grazie a Dio, ci fece fare un passo avanti, e nelle classi successive avevamo insegnanti che ci aiutavano e ci istruivano. Tali frasi, che dovevano rendere semplice la traduzione in latino, evidenziavano che il mondo romano non ci era estraneo solo perché lì le figlie della gente di campagna ornavano gli altari, ma anche perché la stessa lingua esprimeva le cose in un modo diverso o le presentava in un altro modo, e lo stile e il pensiero erano diversi da quelli a noi consueti. Così ci fu chiaro, anche se purtroppo solo in rari momenti, che cosa significasse la traduzione. Soprattutto, che cosa significasse tradurre da una lingua che ci è più lontana del francese e dell'inglese dei giorni nostri. Ogni giorno di scuola la traduzione si svolgeva così nella sua triste *routine*. Allora, per esempio, prima dell'ora di latino sostavamo nei giardini di fronte al Johanneum di Lüneburg¹, dove gli allievi delle classi più avanzate potevano trascorrere la ricreazione, ognuno con il proprio testo di Livio in mano e uno di noi, che lo aveva preparato, doveva tradurre – in cambio di questo favore lo si aiutava poi nell'ora di matematica – e tutti gli altri tentavano con fatica di trovare nel testo latino le parole tedesche, per prepararsi in un certo qual modo al terribile momento in cui dalla cattedra sarebbero risuonate le parole: "continua tu ora con la traduzione", e patatrac! Sibilava la ghigliottina, grazie a Dio anche questa volta sul vicino, oppure – terribile! – su noi stessi! Ci si alzava lentamente e pronti alla morte, sperando in un aiuto, da accanto, da dietro, da Dio, per mettere insieme qualcosa di simile ad una traduzione.

Ma accadeva anche che il fascino della traduzione catturasse qualcuno. Mi ricordo che una volta, in prima², poiché avevo dimostrato ancora una volta di essere impreparato nell'ora di latino, come compito di punizione avevo da tradurre per iscritto un'*Ode* di Orazio. Alla sera, sulla mia scrivania, mi resi conto che ciò che Orazio diceva non sarebbe venuto fuori se io l'avessi reso in una prosa noiosa, e così tentai di riformulare i metri latini, e di mettere i versi in rima; non mi accorsi di quanto fosse di cattivo gusto – io la trovavo un'operazione emozionante e brillante, ed ero così colmo di gioia per il risultato che ancora a notte fonda scrivevo versi nel quaderno nero di tela cerata, nel quale custodivo segretamente le mie

¹ Lo Johanneum è il Liceo classico frequentato da Bruno Snell.

² La prima classe del ginnasio.

poesie originali. La mattina seguente, assonnato e con un certo batticuore, consegnai il mio lavoro di punizione.

Avevo allungato così tanto, nel copiare, le righe dei versi, che esse raggiungevano sempre il margine destro e davano così l'impressione di essere un brano di prosa; come sarebbe stato imbarazzante, per me, quando "Fritze"³ (così chiamavamo il maestro) per la prima volta, davanti all'intera classe, avesse visto che il compito di punizione era una poesia. Gettò un fugace sguardo ai fogli e li infilò subito tra le sue carte. Io aspettai alcuni giorni, sospeso tra la speranza e l'angoscia, la sua risposta, ma evidentemente egli non lesse mai l'opera. Certamente, però, avevo imparato qualcosa di importante.

Un'altra volta ci fu assegnato come compito a casa la traduzione di un articolo di giornale, una parte di un discorso tenuto in Parlamento da Bethmann-Hollweg⁴. Io ero davvero entusiasta. Era un piacere irrefrenabile riportare indietro di duemila anni l'attualità appena stampata e modellarla in un periodo ciceroniano, possibilmente bello. Ciò era molto più allettante dello sgobbare per tradurre gli esercizi preconfezionati dei nostri libri di latino!

Esercizi del genere, come tradurre dal tedesco al latino, sono ora andati fuori moda. Non voglio polemizzare sul fatto che sia giusto o sbagliato. Vi è però un'unica motivazione, fra quelle che vengono addotte contro lo scrivere in latino, che non mi piace ascoltare. Si dice: il latino è una lingua morta; non si parla più, si deve forse leggere e capire, ma non ha più alcuno scopo serio scrivere in questa lingua. È un divertimento.

Non c'è dubbio che si tratta di un divertimento. Certamente è stato come un gioco tradurre in prosa ciceroniana il discorso di Bethmann-Hollweg. Appunto per questo ci siamo divertiti a farlo. Appunto per questo anche un siffatto esercizio ha un suo valore, perché in tale gioco emerge una parte essenziale del nostro spirito. La traduzione è sempre un gioco, perché non porta a nulla; e del resto, come può essere possibile trasferire tutto il significato e il suono che vi è in una frase in un'altra lingua? Tuttavia si è sempre invogliati a conservare quanto si capisce di un'altra lingua cercando di esprimerlo in tedesco. Questa tensione tra il possibile e

³ "Fritze" è la forma corta e popolare per il nome Friedrich, e "der alte Fritz" è il re Federico II il Grande di Prussia (1740-1786). Si usa come vezzeggiativo per indicare una persona molto severa.

⁴ T. von Bethmann-Hollweg (Brandeburgo 1856-1921) fu un uomo politico tedesco; divenne cancelliere nel 1909; nel 1917 perse la fiducia degli alti comandi e fu costretto a dimettersi, sia per aver appoggiato il progetto di una riforma elettorale più liberale in Prussia, sia per aver espresso il desiderio di porre fine alla guerra.

il raggiungibile, che è tanto più grande quanto più l'originale è perfetto e lontano, è molto feconda per la formazione dello spirito. Se infatti l'animo che si sta formando deve apprendere a staccarsi da quanto gli è stato dato ed ha davanti a sé, se non vuole rimanere serrato nelle consuete tradizioni e convenzioni, deve venire a conoscenza di altre possibilità. E per ricevere il giusto impulso deve conoscere possibilità che non gli cadono addosso senza fatica, ma che – anche se solo per gioco – richiedono sforzo. È proprio della natura dell'uomo libero e riflessivo il poter giocare con le possibilità, e mi sembra che potrebbe fare soltanto bene al nostro ginnasio tornare a incentivare un po' l'aspetto giocoso nell'apprendimento del latino. La gioia che si susciterebbe in questo modo renderebbe più leggero l'apprendimento. Inoltre allegria e comicità rappresentano un tratto essenziale della tradizione umanistica, che il ginnasio intende coltivare.

Cicerone, il fondatore dell'umanesimo romano, fu uno degli uomini più spiritosi di Roma. Questo però non si evince molto dalle orazioni e dai trattati filosofici che si leggono a scuola: bisognerebbe leggere con calma anche le sue lettere. E gli scritti di Erasmo [da Rotterdam], che ha trapiantato l'umanesimo nelle nostre regioni nordiche, soprattutto i suoi *Colloqui* e il suo *Elogio della follia*, contengono la più garbata ironia. E se le scuole si richiamano a questi precursori dovrebbero mandare al diavolo tutto ciò che è lagnoso, pedante e noioso. La frase di Schiller "l'uomo è completamente tale solo quando gioca"⁵ è ad ogni modo una frase eminentemente umanistica, e il nome di Schiller si presta così a prevenire il malinteso secondo cui il senso di ciò che è importante ed essenziale deve essere sacrificato ad un gioco puerile. Ma restiamo alla traduzione in latino: si tratta di un gioco dignitoso, in quanto il latino ha creato una grande, solida forma del discorso e ne ha sviluppato un modello classico. Da questa lingua come da nessun'altra possiamo imparare che cosa significhi ordinare i nostri pensieri, combinare i discorsi in una struttura ben articolata e dare alla lingua grazia o dignità. Tutto ciò è spesso giudicato da noi in modo sprezzante, in quanto pensiamo che sia solo una semplice educazione formale, e amiamo il pregiudizio secondo cui esprimerebbe profondità di pensiero solo ciò che è indefinito e nebuloso. A questo proposito mi limito ora a dire questo: anche l'algebra e la geometria sono una sorta di gioco soltanto formale, e come non si sollevano obiezioni contro di esse, così non dovrebbero sollevarsi questioni contro il gioco dell'apprendimento del latino. Torneremo in seguito

⁵ Questa frase è contenuta nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1793-1795), che è la sua maggiore opera dedicata all'estetica.

su questo. Se si vuole che sia proficuo, questo gioco deve essere mantenuto sul confine sottile tra la grande serietà e la grande spensieratezza.

Questo gioco ha naturalmente i suoi pericoli, e non si può negare che lo studio del latino abbia attirato talvolta gli studenti in alcune trappole, quali la pedanteria, l'essere avulsi dalla realtà, la vanità retorica, la superbia e così via.

Parleremo ancora di tali questioni nelle nostre prossime otto conversazioni sul latino. Ma non temete che io voglia procedere in modo sistematico. Vi voglio raccontare soltanto alcune esperienze personali, buone e cattive, che ho avuto con il latino, e forse ne emergerà che non è necessariamente tempo sprecato quello passato a sospirare sulla grammatica latina e sugli autori romani.

Vi voglio inoltre intrattenere con alcune poesie latine che possono forse procurare anche un po' di diletto.

II

Già la volta scorsa ho ricordato che le nostre lezioni di latino non erano sempre particolarmente belle. Il professore voleva soprattutto che studiassimo acriticamente vocaboli, grammatica, traduzioni, ed io avevo già da giovane una così sana avversione per ogni forma di apprendimento noioso, che probabilmente la maggior parte del tempo in cui sono stato seduto sui banchi di scuola è stata sprecata. Nonostante ciò, se tiro le somme, ho motivo di essere grato per ciò che ho imparato a scuola. I bei momenti e alcuni straordinari insegnanti controbilanciarono, infatti, il grigiore quotidiano e la monotonia. Da allora è stato detto e scritto molto sulla riforma dell'insegnamento, e si è tentato di sviluppare metodi che alleggerissero la noia dello studio. Molto è anche migliorato, ma vi è sempre il pericolo che si getti via il bambino con l'acqua sporca e si pensi che lo studio in se stesso sia qualcosa di negativo, mentre si tratta piuttosto di renderlo vivace e piacevole. Ma ciò riesce a realizzarlo solo un insegnante che sia nello stesso tempo intelligente e vivace, che abbia familiarità con la ricerca e conservi la propria freschezza per oltre quarant'anni di quotidiano insegnamento in una scuola. Qui sta anche il problema principale di tutte le riforme della scuola – se si prescinde dall'importanza del fatto che le classi non devono essere molto numerose. Abituamente si deve essere già soddisfatti quando ogni studente incontra, almeno una volta nel suo percorso scolastico, un insegnante che può mettere in azione il suo motore spirituale. E poiché io ho avuto diversi di tali insegnanti, non posso che esserne felice. E certo il dover studiare acriticamente e il non essere in grado di farlo ha sempre suscitato in me, sia durante gli anni della scuola, sia durante quelli dell'università, una sensazione di disagio, quasi un senso di colpa, con il quale mi sono dovuto confrontare sulla base delle mie forze e con una certa leggerezza. In fondo è così ancor oggi.

Mio padre tentava con ogni sforzo di farmi fare i compiti a casa. Come psichiatra aveva un modo gentile di facilitare l'apprendimento a un animo infantile.

Quando si trattava di studiare i vocaboli egli inventava ogni tipo di aiuto e di collegamento, e se una certa parola, come ad esempio *auctoritas*, non voleva entrare in testa, quando mi chiedeva la traduzione di “stima”, “dignità”, mi piegava piano l’indice destro con la mano sinistra sul braccio e la parola *auc!... toritas* veniva facilmente fuori. Con la conseguenza, tuttavia, che l’autorità, da quel momento in poi, è stata sempre collegata ad una sensazione di dolore. Questo amorevole aiuto paterno, però, durò fino a quando iniziammo a studiare greco. Nel primo compito a casa di greco, infatti, mio padre mi corresse gli accenti e gli spiriti, con il risultato che presi il voto peggiore.

Allora egli rinunciò definitivamente a volermi aiutare con i compiti a casa, e a me non dispiacque. La conseguenza fu che rinunciai ad apprendere i vocaboli e a studiare acriticamente la grammatica. Molti anni dopo, quando avevo appena conseguito l’abilitazione all’insegnamento universitario del greco [*Privatdozent für Griechisch*], una volta incontrai per caso il mio primo insegnante di greco. Gli raccontai che infine mi ero inserito nella sua stessa professione, sebbene (chissà se se lo ricordava ancora) nel primo compito di greco avessi preso 5¹. E così mi disse serio: “spero che nel frattempo le sue lacune siano state colmate”. La cosa mi suonò curiosamente professorale, ma la sua preoccupazione era legittima perché, quando ero giovane e sarei stato capace di farlo nel modo migliore, non ero mai riuscito a studiare in maniera disciplinata, perdendo tempo in modo così vergognoso – lo devo onestamente riconoscere – che queste lacune non le avevo mai colmate del tutto.

Solo in una occasione, per quello che mi ricordo, sono stato preso dall’entusiasmo di imparare le forme latine. Il nostro insegnante di latino preparava, a quel tempo, nelle ultime ore di lezione prima delle vacanze, le cosiddette “battaglie delle forme”: la classe veniva divisa in due campi di ugual numero di forti latinisti e si inscenava una grande battaglia. Vi era sempre uno che da uno dei lati chiedeva qualcosa ad uno del lato opposto. Per esempio: seconda persona plurale del congiuntivo attivo perfetto di *iacio*. L’insegnante contava fino a tre e, se la risposta giusta non arrivava in tempo utile, l’interrogato era morto e doveva uscire. Sarebbe stato un disonore non prendersi questa responsabilità, perché si sarebbe stati annoverati tra quelli esclusi sin dall’inizio in quanto somari. Così bisognava dotarsi di armi potenti, con il futuro *exactum* e l’imperativo passivo dei verbi rari e irregolari.

Lo stesso insegnante aveva anche un altro semplice trucco per farci immergere nello studio più appassionato, quando, qualche tempo dopo, leggendo l’*Odissea* di Omero, non disse, per esempio: “per la prossima volta d o v e t e imparare a

¹ I voti tedeschi vanno dall’1, che è il massimo risultato, al 6, che è il risultato peggiore.

memoria questi versi di Omero”. Disse piuttosto: “potreste imparare qualche verso e chi ne conosce qualcuno a memoria può recitarli all’inizio dell’ora”. Questo pungolò fortemente la nostra ambizione e io sono ancora profondamente grato per il fatto di aver inciso nella mia mente, allora, molti e molti esametri. Come deve aver riso sotto i baffi quella brava persona, quando si faceva così beffe di noi! Ma intanto, così, ci avvicinava all’antico Omero con ardore sportivo e spirito di competizione. Peccato però non aver imparato in questo modo molta più poesia latina e greca; l’imparare a memoria è un impareggiabile, solido fondamento per il dominio di una lingua. Schliemann, per esempio, aveva acquisito le sue straordinarie conoscenze linguistiche in questo modo: ogni volta che voleva appropriarsi di una lingua nuova, per prima cosa studiava e imparava a memoria una traduzione di *Paul et Virginie*².

Peccato anche che nessuno ci indirizzasse nel modo giusto ad avvertire la bellezza dei versi che noi avevamo imparato a memoria. La lettura della poesia latina iniziava per la verità in modo abbastanza vivace: nel libro, che aveva l’incomprensibile ma piacevole nome di *Tirocinium poeticum*, vi erano versi che potevano dare gioia già ai ragazzi di 10 anni. Come il segnale di tromba di Ennio:

*at tuba terribili sonitu taratantara dixit*³.

E gli altri di Virgilio sullo scalpaccio dei cavalli:

*quadripedante putrem sonitu quatit ungula campum*⁴,

o, ancora più bella, la frase di Ovidio sui contadini licî trasformati in rane:

*quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant*⁵.

Oltre questa bellezza palpabile e un po’ naïf, a stento qualcuno ci ha guidati, sebbene non sarebbe stato difficile portarci, su questa strada, dall’apprendimento acritico a quello vivace. L’amore per la grammatica è nato in me in una sola ora di lezione, rimasta nella memoria in maniera indelebile. Il nostro insegnante di latino

² *Paul et Virginie* è il più importante romanzo dello scrittore francese Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre (Le Havre 1737-Paris 1814), nel quale egli narra la storia di due fanciulli che crescono in modo idilliaco sulle isole Mauritius e nel momento in cui tornano in Francia vivono una tragica esperienza di disillusione, tanto che Virginie tenta di ritornare all’isola e muore durante il viaggio e Paul, perso ogni entusiasmo, muore d’inedia.

³ Enn. *Ann.* 140 Vahlen: “e la tromba emise il terribile suono taratantara”.

⁴ Verg. *Aen.* VIII 596: “gli zoccoli / scuotono con un suono quadruplice il molle suolo” (*Virgilio. Eneide*, IV. (*Libri VII-VIII*), a c. di E. Paratore, trad. di L. Canali, Milano 1991², 103).

⁵ Ov. *Met.* VI 376: “pur essendo sott’acqua, sott’acqua cercano di insolentire” (*Publio Ovidio Nasone. Le Metamorfosi*, a c. di E. Oddone, Milano 1988, I 319).

era malato o doveva prestare servizio nel comando militare, che per lui aveva molta importanza, poiché era Maggiore della Riserva. Come supplente venne il Direttore, Cornelius Hölk, molto intelligente, ma molto temuto a causa del suo sarcasmo graffiante. Egli ebbe cura di sfruttare le ore di supplenza per conoscere gli studenti di tutte le classi e affrontare con metodo socratico argomenti che esulavano un po' dal programma scolastico, ma che a lui dovevano sembrare più importanti di quelli previsti. Quella volta chiese in quale relazione le frasi potevano stare l'una con l'altra. Sulla base dell'esempio "piove, diventa bagnato", noi tentavamo le differenti forme della coordinazione e della subordinazione, come "piove quindi diventa bagnato", o "è bagnato quindi ha piovuto", o "piove cosicché diventa bagnato", o "è bagnato perché piove", o "se piove diventa bagnato", o "sebbene piova non diventa ancora bagnato". Dovevamo trovare dove tutte queste frasi si distinguevano le une dalle altre, e imparavamo, con nostro stupore, che tutte queste combinazioni si basavano su un unico e ugual principio: che alla pioggia e al bagnato bisognava applicare la relazione di causa ed effetto. Non intuivamo ancora come il pensiero scientifico si basi proprio su questo, nello scoprire gli elementi simili e identici che si celano sotto fenomeni di diverso tipo. In quella circostanza, in maniera quasi giocosa, eravamo arrivati da noi stessi a scoprire ciò, e in modo magico ci si rivelò qualcosa che dava alla grammatica un senso nuovo. Qualcosa di essenziale nella lingua e nel pensiero divenne evidente. Ma avvenne anche altro. Rimaneva la frase finale: "piove affinché diventi bagnato". Aveva senso questa frase? Era possibile dire così? L'insegnante di fisica non ce lo avrebbe permesso. Al massimo potevamo parlare così nell'ora di religione. Ora si cercava dove si potevano usare in modo innocuo e in pace con se stessi delle frasi finali: "prendo un coltello per tagliare il pane", "imparo il latino per superare il mio esame di maturità". E così giungemmo alla frase: "io pianto una castagna affinché nel mio giardino cresca un castagno". Ma si è sicuri che da una castagna cresca un castagno, così come si può essere sicuri che diventi bagnato se piove? Dov'è quindi la causa per la quale da una castagna viene fuori un albero? La causa apparentemente non dovrebbe esistere! Nella castagna vi è però certamente qualcosa che la porterà a svilupparsi in un albero, una determinazione, o come si vuole chiamare, che però non dovrebbe aver nulla a che fare con la causalità! Gli studiosi di scienze naturali sono oggi per lo più troppo sciocchi per capirlo e troppo poco istruiti; essi infatti non devono aver letto Aristotele, altrimenti saprebbero che non si può comprendere ciò che vive senza ammettere una *entelechia*, una teleologia.

Così quest'uomo, con un metodo drasticamente efficace per i bambini, seppe aprire i nostri occhi ai seri problemi della filosofia e in un'ora ci sapeva trasmettere dei contenuti che ci avrebbero ordinato i pensieri per tutta la vita. Una fonamen-

tale lezione di grammatica latina ci aveva preparati a tali discussioni. Confrontarci con causali e condizionali non ci costava alcuno sforzo. Anche questa, come il tradurre di cui abbiamo parlato la volta scorsa, può essere chiamata istruzione formale. In ogni modo, in questa sola ora ho imparato più logica che in tutto il resto della mia vita.

E poiché io mi sono confrontato per la prima volta con problemi di logica non sulla base di schemi logico-formali ma partendo dalla lingua viva, mi è sempre rimasta una spina nell'anima, se cioè la logica sia qualcosa di formale oppure piuttosto qualcosa di concreto. Ma si tratta di un vasto argomento e noi vogliamo interromperci qui. La prossima volta ci occuperemo di versi latini, di Catullo, di Virgilio, di Ovidio e forse anche allora arriveremo a concludere che è troppo semplicistico individuare una linea di separazione netta fra il formale e il concreto.

III

Ieri e l'altro ieri mi sono soffermato sull'insegnamento del latino a scuola e ho ricordato i miei anni giovanili. Se ora continuiamo il discorso e riflettiamo sull'utilità e sul piacere del latino, se mi permettete di parlare in modo personale, vorrei presentarvi alcuni brani di poesia che mi sono sembrati significativi nei miei studi di letteratura latina. Non voglio fare un'introduzione sistematica alla storia della letteratura – non temete – ma vorrei attingere un po' qui e un po' là, qualcosa che vi è forse già noto, e qualcos'altro un po' più lontano dai sentieri più battuti.

Avete la pazienza oggi di dedicare un quarto d'ora a due righe di poesia latina? Si tratta di due famosi versi del poeta Catullo, contemporaneo di Cicerone, – “un'intera vita in due versi”, come ha detto una volta, un po' enfaticamente, un filologo. Se avete sotto mano un pezzo di carta e una penna, vi pregherei di scrivere tutti e due i versi, affinché possiamo considerare con calma ogni parola, il senso, il suono, e verificare che cosa c'è di insufficiente nella traduzione tedesca che ora vi comunicherò. E quando alla fine cercherò di mostrarvi i sentimenti nuovi trasmessi da Catullo all'Occidente, tornerà utile avere le parole sotto gli occhi. Questo è il distico di Catullo (85):

*Odi et amo, quare id faciam, fortasse requiris.
nescio, sed fieri sentio et excrucior*¹.

Il primo è un esametro: *odi et amo, quare id faciam, fortasse requiris*. Poi segue tagliente il pentametro: *nescio, sed fieri sentio et excrucior*. In una prosa piana si può tradurre:

¹ Catull. 85: “Io odio e amo. Ma come, dirai. Non lo so, / sento che avviene e che è la mia tortura” (Gaio Valerio Catullo. *I Canti*, intr. e note di A. Traina, trad. di E. Mandruzzato, Milano 1997³, 367).

“Io amo ed odio. Perché io lo faccia, potrai forse chiederti. Non lo so, ma ciò accade”
 – letteralmente “sento che avviene – e mi torturo” – oppure: “e mi crocifiggo”.

Mörike, che ha tradotto un’intera serie di poesie di Catullo, dà questa traduzione della poesia:

Devo amare e odiare nello stesso tempo. Perché? Se lo sapessi! Ma lo sento, e il cuore vorrebbe dilaniarsi in me².

Questa è una delle poesie latine più tradotte. Tra le tante traduzioni che conosco, quella di Mörike mi sembra la più bella. E tuttavia, quanto è andato perduto anche nella sua traduzione! Se ora, sulla scorta di questo esempio, mostro quanto sia inadeguata la traduzione, non è davvero per criticare Mörike, dal momento che la sua è la traduzione migliore. Ma attraverso questo confronto dell’originale con la sua resa in tedesco possiamo renderci conto in modo particolarmente chiaro della bellezza dei versi catulliani.

Già l’inizio pone il traduttore di fronte ad una difficoltà insuperabile. Non si può rendere *odi et amo*, come sarebbe naturale e conveniente, con “io odio e amo”, perché l’esametro richiede all’inizio una sillaba tonica, mentre con “io odio” questo “io” è irrimediabilmente atono. Mörike abilmente si aiuta con “devo amare e odiare nello stesso tempo”. Ma ciò ha uno svantaggio: ha bisogno di tre piedi e mezzo anziché di un piede e mezzo – e con ciò si allunga l’*incipit* programmaticamente pregnante, di cui c’è invece bisogno per ottenere un effetto lapidario. Inoltre si anticipa “devo”, concetto che si sviluppa in Catullo nel corso del primo verso e mezzo. Con la domanda *quare id faciam*, infatti, trapela per la prima volta la possibilità che Catullo abbia un ruolo attivo nell’esprimere questo sentimento ambivalente, e solo dal *fieri sentio* emerge che egli è sotto la forza di una costrizione: egli sente che gli succede, che questo accade. Il cambiamento più sostanziale che Mörike ha fatto, ha avuto come effetto quello di annullare il supposto interlocutore di Catullo. Catullo dice: *quare id faciam, fortasse requiris* – “perché io faccia ciò potrai forse chiederti” – mentre nella traduzione di Mörike il poeta fa l’obiezione a se stesso: “Perché?”. E si risponde: “Se lo sapessi!”. Certamente questa frase, *quare id faciam, fortasse requiris*, rappresenta la parte più debole della poesia, non solo perché quest’apostrofe è qualcosa di triviale e prosaico – forse deliberatamente prosaico, ma senza quell’aria di sfida che una tale domanda do-

² La traduzione di Mörike in tedesco – che ho cercato di rendere in italiano – è la seguente: “Hassen und lieben zugleich muß ich. Wie das? – Wenn ich’s wüßte! Aber ich fühl’s, und das Herz möchte zerreißen in mir”.

vrebbe avere – ma anche perché non è chiaro chi sia l'interlocutore in questa situazione.

Ma proprio attraverso questo "allontanamento" di Mörike si può cogliere la differenza tra la lirica antica e quella moderna: la lirica antica non è una conversazione del cuore solitario con se stesso, ma si rivolge sempre a una persona, sia essa una divinità, sia essa qualcuno del circolo al quale il poeta appartiene, sia essa un singolo, l'amico, l'amata, l'avversario e così via.

Con Catullo siamo per così dire ai confini della forma antica: l'interlocutore è ancora presente, ma questa poesia è già lo sfogo di un cuore solitario; per questo motivo l'interlocutore è così debolmente indicato, e per questo motivo non possiamo prendercela con Mörike se qui ha variato. In questo modo egli ha sostanzialmente modernizzato la poesia.

Del *nescio* che esprime un'asettica constatazione, Mörike fa un sospiro: "Se lo sapessi!". E anche la conclusione, così bella, egli l'ha resa vagamente sentimentale: invece di "io mi crocifiggo" si ha "il cuore vorrebbe dilaniarsi in me". Catullo non parla del cuore e di quello che esso vorrebbe, ma esprime solo il dato di fatto che egli si tortura fino alla morte.

Anche dal punto di vista metrico questa poesia è più dura rispetto alla traduzione di Mörike, è addirittura urtante con le sue forzate elisioni. Ma anche questo si collega con il contenuto.

Per comprendere il contenuto di questo distico, bisogna conoscere qualcosa della vita del poeta.

Catullo era un giovane veramente scapestrato e per lui erano più importanti le sue poesie che i solidi principî di un cittadino romano. Proprio come altri poeti, da Anacreonte, a Villon, sino a Verlaine, egli trovava nel vino e nell'amore gli stimoli e le suggestioni attraverso i quali far prendere forma ai versi. Egli apparteneva ad un gruppo di giovani poeti, che, diciamo così, per la prima volta a Roma si abbandonarono alla fascinazione della letteratura. Prima di loro vi erano stati diversi tipi di letteratura in latino: tragedie, commedie, l'epica storica come quella di Ennio, le satire di Lucilio. Ma agli occhi di questo giovane gruppo, come essi si chiamavano, tutto ciò era provinciale, robaccia semi-barbarica. Essi, infatti, svelarono ai Romani l'attrattiva estetica della poesia ellenistica, il gioco ingegnoso e formalmente perfetto di Callimaco e del suo tempo, e tentarono di sviluppare questa poesia in latino. La loro particolare ambizione era essere mondani, leggeri, lieti, spiritosi, e per i Romani questo era quanto mai sconveniente; se già non c'era posto nella società borghese per artisti, poeti, attori, ballerini, questo tipo di poesia portava i giovani poeti in un ambiente del tutto equivoco. Questi, dal canto loro, reagirono come sempre è stato fatto da questo momento in poi nella letteratura

europea in situazioni simili: sostenendo in modo deciso che un buon verso è più significativo della conquista della Gallia da parte di Cesare e che un spirito mordace è più importante di tutte le virtù romane. La volontà di *épater le bourgeois* ha di frequente tenuto la penna a Catullo, e non sempre è confortante quello che ne è sortito: certe cose sono davvero soltanto lazzi per scandalizzare i benpensanti e oscenità.

Ma il primo motivo per il quale le poesie migliori hanno avuto importanza e conservano ancora oggi il loro fascino è che egli ha dotato la lingua latina di quella flessibilità necessaria a rendere le suggestioni dei momenti, ed è stato il primo a riuscire a giocare liberamente con le forme greche tradizionali. L'espressione appropriata, la grazia, la musicalità, la forma limata: tutto ciò si trova qui riunito per la prima volta in latino. Si tratta essenzialmente di qualità formali – poiché ciò che Catullo aveva concretamente da dire non era oggettivamente molto importante – ma la cosa più significativa è che viene creata una sfera letteraria che è esterna alle occupazioni apprezzate e riconosciute dell'epoca quali la politica, l'arte militare, l'agricoltura, il commercio e così via. Lo svago serviva al Romano solo per rilassarsi e per riposarsi. E poiché lo svago dell'animo non era noto, i poeti rimanevano nelle bettole di Roma. Ma il gioco del letterato Catullo ebbe una sorprendente svolta quando egli si innamorò della bella Clodia. Era la sorella del famigerato Clodio, uno dei maggiori avversari di Cicerone durante la congiura di Catilina, e non era meno malvagia di suo fratello. Fu molto apprezzata dai *bohémien*s per il fatto che condusse una vita dissoluta. Per Catullo, che da Verona era arrivato in questa caotica vita metropolitana, tutto cambiò improvvisamente quando da un frivolo gioco nacque un vero amore.

Clodia giocava con lui, lo tradiva, lo adescava di nuovo e lo menava apertamente per il naso. E così ne derivò una crudele contraddizione tra la realtà e la teoria, secondo la quale tutto sarebbe da prendere come svago e arguzia. Questo condusse Catullo a riflessioni il cui risultato, per esempio, è il distico che abbiamo appena letto. Ciò che Catullo ha scoperto in sé, nessun uomo prima lo aveva riconosciuto in se stesso, né Romano né Greco. Il sentimento dell'amore che fino ad allora in lui era stato unitario si ruppe in due pezzi. Egli apprese che, quando la sua amante era sprezzante nei suoi confronti, il suo amore, allora, si tramutava in altro. Capì di amare e odiare nello stesso tempo – *odi et amo* – e comprese che il suo amore felice non consisteva soltanto nell'*amare*, non solo nella passione sensuale, che ancora sussisteva, ma anche in qualcos'altro, che ora si era tramutato in odio. Catullo trova difficile rendere chiaro quest'altro sentimento. Egli lo chiama *bene velle*, “voler bene”, e dice (72,3), per descrivere un sentimento che non ha ancora una parola che lo esprima: “a quel tempo t'amavo non come la gente un'amante,

ma come un padre ama i figli, ama i generi”³. In modo davvero singolare proprio Catullo, che era certamente considerato da suo padre un figlio ormai perduto, arriva a concepire i sentimenti di un *pater familias* romano che si occupa dei figli e dei generi con premuroso amore.

Questo è evidentemente il primo esempio di un amore che non cerca il proprio vantaggio, ma che vuole essere dedito totalmente al suo amante. Catullo dice qualcosa in modo goffo e impacciato, lui che altrove aveva giocato in modo tanto virtuoso con i versi, ma si tratta di qualcosa di nuovo, in quanto *amare* non aveva ancora questa risonanza, a indicare un amore interiore e sincero verso un’amante.

Nel *bene velle* risuona per la prima volta anche qualcos’altro: la buona volontà, l’affettuosa amicizia, ciò che è veramente prezioso, ciò che è moralmente rilevante. Anche questo concetto non c’era ancora presso i Greci. I Greci concepiscono il bene come meta della conoscenza, non della volontà. Ne deriva che al bene si deve guardare come a qualcosa di cui prendere visione – ed è ovvio che lo si faccia – e bisogna semplicemente guardarsi dal fatto che la passione o il desiderio non diventino più forti della conoscenza.

Soltanto in Seneca la volontà, la *voluntas*, diventa il fondamento dell’etica, e ciò, tramite Agostino, ha esercitato un profondo effetto sulla morale cristiana.

Ma il primo inizio di questa concezione risale a Catullo. Egli è riuscito a mettere a fuoco in sé e negli uomini questo aspetto nuovo, perché in un’epoca di desolazione, perdita di senso e disordine è riuscito a preservare una sensibilità naturale e sana. Attraverso amare esperienze egli ha rinvenuto questa semplicità e naturalezza.

La prossima volta vedremo come Virgilio si ricollegli a queste riflessioni catulliane.

³ Catull. 72: “Una volta dicevi, Lesbia, «per me non c’è che Catullo, / neanche Giove vorrei al posto suo». / A quel tempo t’amavo, non come la gente un’amante, / ma come un padre ama i figli, ama i generi. / Adesso ti conosco. Per questo, se brucio di più, / mi vali molto meno. Mi sei molto di meno. / «È tanto strano». Ma un’offesa così ti costringe / ad amare di più e a voler bene meno” (Gaio Valerio Catullo. *I Canti* cit. [n. 1] 337).

IV

Abbiamo parlato di Catullo, che per primo aveva reso la poesia qualcosa di familiare a Roma, o che, per meglio dire, fu il primo vero poeta romano. Questa prima figura originale di poeta romano si differenziò non solo rispetto ai suoi predecessori, in certo modo grossolani e sgraziati, ma anche rispetto ai poeti greci, e portò nella poesia europea qualcosa di nuovo, di cui non la si può più immaginare priva: la voce, sino ad allora inaudita, della sensibilità. Attraverso il suo infelice amore per la controversa Clodia, egli imparò a distinguere tra *amare*, la passione sensuale, e *bene velle*, il sentimento puro di un'affezione profonda. Con ciò egli divenne il primo poeta sentimentale. Su questa stessa strada ha proseguito il poeta di cui oggi vogliamo parlare, Virgilio, che nella sua giovinezza subì fortemente l'influsso di Catullo. Egli non è sensibile solo in particolari situazioni, ma concepisce il poeta come la persona sensibile *tout court*, ed ha così creato un'immagine del poeta operante ancora ai nostri giorni, benché la reazione in senso contrario divenga oggi sempre più forte.

Perdonatemi se tento di rendere chiaro come sia sopravvissuta la concezione virgiliana del poeta attraverso un esempio così sbrigativo. Wilhelm Busch¹ ha canzonato nel suo *Balduin Bählamm* l'immagine moderna del poeta. Il poeta, così si dice nell'introduzione, fugge la noia della quotidianità

e circola come libero figlio delle Muse
nella dimensione poetica,

e si accenna, come più bel compenso per la sua poesia, all'amata che gli vola incontro:

divino uomo, ti ammiro!

¹ W. Busch (Hannover 1832-Harz 1908), poeta e pittore tedesco noto soprattutto per i suoi racconti umoristici in versi illustrati.

Tu che così hai vinto il mio cuore
perché tu solo puoi poetare!

Balduin Bährlamm, il povero poeta mancato, si immerge nella natura pura per trarne ispirazione poetica:

nella libera aria, nel fresco verde,
là dove fioriscono mazzi di fiorellini,
nei prati, nei boschi, nella brughiera,
lontano da ogni costruzione,
nella pura area botanica
sta volentieri chiunque ha animo predisposto.
Qui Bährlamm si appoggia sul dorso
e sente in profondità e con incanto
dopo che ha alzato la gamba e lo sguardo:
è grande il mondo, soprattutto sopra.

Questo poeta, che con cuore palpitante sta nella solitudine e si perde sentimentalmente nella natura, che si erge contro la prosaica quotidianità, quale uomo divino, nasce per la prima volta con Virgilio, e precisamente nelle *Bucoliche*, nel decimo canto pastorale, che egli scrive per il suo amico, il poeta Gallo, la cui amante era stata infedele. I versi che ci interessano [13-18, 26, 28-38, 50-54] sono resi così da Rudolf Alexander Schröder, il fedele custode e traduttore della poesia classica:

Um ihn klagte daselbst der Lorbeer, klagte die Myrte,
Ihn, der am Berghang einsam lag, der fichtenumrauschte
Mänalus selbst und Felsengestein des kalten Lycäus.
Und so liebe denn auch, du göttlicher Sänger der Herden,
Trieb doch Adonis selbst, der Reizende, Lämmer zum Fluß hin.
.....
Pan, der Gott Arkadiens kommt – wir schauen ihn selber –.
.....
Fragt: So endest du nicht? Dein lacht der tückische Amor.
Gras hat nimmer die Wiese genug, noch Kräuter der Geißbock
Oder die Biene des Cystiusstrauchs, noch Amor der Tränen.
Traurig erwidert der Freund: Arkadier, dennoch, ihr Hirten,
Einzig Meister des Lieds, Arkadier, singet ihr spät noch
Hier im Gebirg dies Weh! Wie sänftiglich schlummert mein Leichnam,
Wenn eure Flöte dereinst mein Lied und Lieben verkündet!
Oh, und wäre ich einer von euch, ein Hüter der Herden,
Oder ein Winzer, und bräch des Rebstocks reifes Gewächs ab!
Traun, und läge daselbst mir Phyllis oder Amyntas
Oder ein ander Gesell
Unter dem Weidengebüsch und rankenden Reben zur Seite.
.....

Ich aber wandere nun und stimme chalcidische Weisen,
 So mir kund, zum Schall der sizilischen Hirtenflöte.
 Wahrlich, in Wald und Gebirg und behaust wie die Tiere der Wildnis,
 Duldet sich leichter ein Leid. Ich ritz in die Rinden der Bäume
 Namen der Liebe; so wächst das Holz und wachsen die Namen.

Per lui anche l'alloro, anche i merischi han pianto
 e ha pianto il Mènalò e i suoi pini e i gelidi sassi del Liceo,
 lui che giaceva ai piedi di una deserta roccia.
 Anche le pecore gli fanno cerchio intorno
 (non ci sdegnano loro, e tu non sdegnarle, divino poeta:
 il bell'Adone, lui pure lungo il fiume pascolava il gregge).

...

E venne Pan, dio dell'Arcadia: anch'io l'ho visto

...

Dice: "Basta! Finisci! Non se ne cura Amore:

di pianto non si sazia Amor crudele,

né il prato di ruscelli, né di citiso l'ape,

né di verdi germogli le caprette".

E lui triste rispose: "Ma almeno di me voi canterete

ai vostri monti, Arcadi: solo voi sapete il canto.

Che dolce quiete avranno le mie ossa

se il vostro flauto un giorno racconterà il mio amore!

Ah, fossi stato uno di voi, a custodire

i vostri greggi o a vendemmiare i grappoli maturi!

Almeno avessi amato Filli o Aminta,

o un altro ancora ...

...

... E i canti che ho composto in versi calcidesi

li voglio modulare con il flauto del siculo pastore.

È certo, meglio soffrire fra le selve, fra i covi delle fiere,

e incidere sugli alberi novelli il nome del mio amore.

E cresceranno l'albero e crescerà il nome².

Che un poeta fugga così la società umana, che trovi addolorata compartecipazione al suo doloroso amore negli alberi e nelle montagne, che siano gli dèi a consolarlo, che egli, proprio per questo suo sentimento, si innalzi al di sopra degli uomini comuni e che proprio per questo sia apostrofato come un dio da coloro che partecipano al suo dolore, che compatisca se stesso e che trovi consolazione nel fatto che la posterità piangerà ancora i suoi affanni d'amore e la sua morte, che si abbandoni alla sua fantasia poetica, tutti questi sono motivi che non si trovano ancora nella

² Virgilio. *Bucoliche*, a c. di M. Cavalli, Milano 1990, 87-89 (con adattamenti alla versione di Schröder).

poesia greca, poiché i poeti greci sono ancora fortemente collocati nella società umana che li circonda. È possibile notare che già nella letteratura greca, la società nella quale i poeti sono apprezzati e si trovano a proprio agio è ristretta, e per la prima volta i poeti ellenistici non si rivolgono più all'intera comunità, come accadeva nella tragedia e nella commedia classiche, ma ad un circolo esclusivo di persone colte che potevano apprezzare lo svago erudito e artistico delle loro poesie.

Tuttavia, gli stessi componimenti pastorali di Teocrito, da cui Virgilio dipende così fortemente nelle *Bucoliche*, non conoscono ancora quella sensazione sentimentale della perdita, con la conseguente concezione di sé di chi fugge nel regno più bello della poesia. Per Virgilio è l'Arcadia la terra della poesia, dell'amore e dell'umanità autentica e delicata.

Se da qui noi vogliamo guardare ancora una volta indietro, a Catullo, del quale abbiamo parlato l'ultima volta, diventa chiaro che molto di ciò che compare in Virgilio era già stato preparato da lui.

In primo luogo abbiamo trovato in Catullo gli stessi presupposti sociologici presenti in Virgilio: il poeta vive in un mondo in cui non c'è posto per lui, in cui per questo si sente al tempo stesso straniero e tuttavia percepisce vivamente la sua superiorità intellettuale. Così come Virgilio si rifugia nell'Arcadia, Catullo era andato nella *Bohème*. Che Catullo frequenti i dissoluti ambienti delle taverne e locali ancora più equivoci come uno spazio di *divertissement* poetico e di stimolo intellettuale, lo aveva detto egli stesso in un carme nel quale insulta coloro che lo avevano biasimato a causa della sua poesia oscena (16) e che avevano dedotto dai suoi versi che anche lui conduceva una vita viziosa. A questi risponde:

... castum esse decet pium poetam
ipsum, versiculos nihil necesse est.

5

“Il sacro vate deve essere casto, ma non occorre che lo siano anche i versi”. Una così netta separazione fra arte e vita non compare – per quanto ne so – in alcun poeta greco (ma si hanno più tardi poeti latini che si richiamano spesso a questi versi di Catullo).

Se Catullo davvero si sia conformato strettamente a questa regola nella sua vita privata, non mi arrischio a dirlo: ad ogni modo il verso mostra che egli aveva costituito un ambito artistico opposto alla vita ordinata e sobria dei cittadini romani. Anche se la *Bohème* di Catullo e l'Arcadia di Virgilio sono così diverse – l'Arcadia di Virgilio ha sempre come esito la sobrietà – non si possono non notarne affinità. Per la poesia occidentale, entrambe le forme sono rimaste, in forma esemplare, un rifugio del poeta al di fuori del mondo comune.

Fino al Rococò l'Arcadia di Virgilio ha attratto i poeti verso i suoi pastori, e quando la poesia pastorale non fu più in grado di introdurre il gioco poetico nell'intrattenimento sociale delle persone colte, i poeti emigrarono tanto più risolutamente nella *Bohème*.

I Romani hanno però trovato un terzo luogo in cui poteva muoversi il poeta libero: ne parleremo ancora domani, ma si tratta dell'Olimpo, il lieto mondo delle divinità greche, rappresentato da Ovidio nelle *Metamorfosi* e diventato grazie a lui, nel Rinascimento e nel Barocco, anche per la poesia occidentale, soprattutto per scultori e pittori, una dimensione poetica e una realtà artistica che si affianca alla banale realtà.

In Germania siamo molto propensi a sottovalutare l'influsso dei Romani sulla cultura occidentale, e certamente ciò che hanno compiuto i Greci per l'Europa attinge maggiore profondità. A partire da Winckelmann e da Herder, che hanno avuto il merito di svelare di nuovo ai nostri occhi l'eredità greca, si continuano a contrapporre i Greci ai Romani.

Per questa ragione è particolarmente utile per noi ricordarci che la grecità ha avuto effetto sul mondo occidentale in buona parte attraverso la sua metamorfosi romana. L'Arcadia ne rappresenta un buon esempio. L'Arcadia è una regione greca, ma quello che l'Arcadia rappresentò per i Romani e per le epoche successive non poteva esserlo per i Greci: per i Romani, presso i quali la poesia e la più alta vita intellettuale non erano nate spontaneamente, ma erano state recepite come qualcosa di estraneo, l'Arcadia rappresentava una terra lontana, la patria della poesia, alla quale l'oro si rivolgevano in modo nostalgico.

Così, a partire dai Romani, tutti i popoli occidentali si pongono in relazione con i Greci, e proprio per questo si è sempre più affermata la concezione, sviluppata dai Romani, di una sfera poetica estranea alla quotidianità. Il paradosso è che a partire dalla riscoperta dei Greci, dalla metà del XVIII secolo, questi sono stati visti da noi in buona parte in modo molto romano. Se i Greci si trovano improvvisamente in una luce ideale, la poesia greca e l'arte greca appaiono come modelli, e così in un certo senso tutta la Grecia diventa un'Arcadia, un Olimpo profano.

Ma fino alla detronizzazione dei Romani a vantaggio dei Greci, i poeti latini hanno esercitato l'influsso che noi oggi e ieri abbiamo riconosciuto essere tipicamente romano.

I Greci vennero riscoperti sotto l'aspetto degli elementi naturali, della bellezza. I Romani sono stati sempre propensi a sopraelevare un po' questa semplicità e questa sobrietà, cosicché da un lato la dignità, dall'altro la grazia appaiono come

creazioni caratteristiche dei Greci. Nei periodi successivi, l'*Eneide* di Virgilio divenne il modello della dignità.

Non possiamo spiegare in questa sede come questa dignità si sia sviluppata dalla rappresentazione dell'Arcadia da parte del giovane Virgilio. Modello per la grazia sono state invece le *Metamorfosi* di Ovidio, delle quali parleremo domani. E che la *Bohème* di Catullo non sia stata estranea a questa grazia, sarà un altro punto sul quale ci soffermeremo.

V

Oggi dobbiamo occuparci di un brano del primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, la celebre storia, spesso rappresentata da scultori e pittori, di Dafne, che, inseguita da Apollo innamorato di lei, prega suo padre Peneo, dio dei fiumi, di trasformarla in alloro. Ovidio intreccia questa storia alla saga del serpente Pitone, che un tempo infuriava a Delfi e che Apollo uccise con arco e frecce, per fondare là il suo santuario e il suo oracolo.

Per collegare le due storie, Ovidio immaginò che Apollo avesse offeso il dio dell'amore, Amore o Cupido, in quanto aveva deriso con disprezzo il tiro con l'arco di quel ragazzo spavaldo.

Se ora, accanto al testo latino, vi fornisco una traduzione di circa cento versi di Ovidio, vi chiedo di ricordarvi che la traduzione non chiarisce il testo ma rimane sempre un giocoso ripiego. Fornisco una traduzione solo perché ritengo che la comprensione del contenuto sia più agevole se vi fornisco Ovidio non solo in latino ma anche in tedesco (ma sulla base del testo originale non fatterete a convincervi che la forma è tanto elegante e aggraziata quanto l'avvincente storia):

<i>primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira. Delius hunc, nuper victa serpente superbus, viderat adducto flectentem cornua nervo</i>	455
<i>“quid”que “tibi, lascive puer, cum fortibus armis?” dixerat, “ista decent umeros gestamina nostros, qui dare certa ferae, dare vulnera possumus hosti, qui modo pestifero tot iugera ventre prementem stravimus innumeris tumidum Pythona sagittis.</i>	460
<i>tu face nescio quos esto contentus amores inritare tua, nec laudes adsere nostras”.</i>	
<i>filius huic Veneris “figat tuus omnia, Phoebe, te meus arcus” ait: “quantoque animalia cedunt</i>	

<i>cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra".</i>	465
<i>dixit et, eliso percussis aere pennis, inpiger umbrosa Parnasi constitit arce eque sagittifera prompsit duo tela pharetra diversorum operum: fugat hoc, facit illud amorem; quod facit, auratum est et cuspidem fulget acuta, quod fugat, obtusum est et habet sub harundine plumbum. hoc deus in nympha Peneide fixit, at illo laesit Apollineas traiecit per ossa medullas. protinus alter amat, fugit altera nomen amantis silvarum latebris captivarumque ferarum exuviis gaudens inuptaeque aemula Phoebes: vitta coercebat positos sine lege capillos. multi illam petiere, illa aversata petentes inpatiens expersque viri nemora avia lustrat nec quid Hymen, quid Amor, quid sint conubia, curat. saepe pater dixit "generum mihi, filia, debes", saepe pater dixit "debes mihi, nata, nepotes": illa, velut crimen taedas exosa iugales, pulchra verecundo subfuderat ora rubore, inque patris blandis haerens cervice lacertis "da mihi perpetua, genitor carissime", dixit "virginitate frui: dedit hoc pater ante Dianae". ille quidem obsequitur; sed te decor iste, quod optas, esse vetat, voto que tuo tua forma repugnat: Phoebus amat visaeque cupit conubia Daphnes, quodque cupit, sperat, suaque illum oracula fallunt; utque leves stipulae demptis adolentur aristas, ut facibus saepes ardent, quas forte viator vel nimis admovit vel iam sub luce reliquit, sic deus in flammis abiit, sic pectore toto uritur et sterilem sperando nutrit amorem. spectat inornatos collo pendere capillos, et "quid, si comantur?" ait. videt igne micantes sideribus similes oculos, videt oscula, quae non est vidisse satis; laudat digitosque manusque brachiaque et nudos media plus parte lacertos: si qua latent, meliora putat. fugit ocior aura illa levi neque ad haec revocantis verba resistit:</i>	470
<i>"Nympha, precor, Penei, mane! non insequor hostis; nympha, mane! sic agna lupum, sic cerva leonem, sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae, hostes quaeque suos; amor est mihi causa sequendi. me miserum! ne prona cadastrum indignave laedi</i>	475
	480
	485
	490
	495
	500
	505

<i>crura notent sentes, et sim tibi causa doloris!</i>	
<i>aspera, qua properas, loca sunt: moderatius, oro,</i>	510
<i>curre fugamque inhihe: moderatius insequar ipse.</i>	
<i>cui placeas, inquire tamen; non incola montis,</i>	
<i>non ego sum pastor, non hic armenta gregesque</i>	
<i>horridus observo. nescis, temeraria, nescis,</i>	
<i>quem fugias, ideoque fugis. mihi Delphica tellus</i>	515
<i>et Claros et Tenedos Patareaque regia servit;</i>	
<i>Iuppiter est genitor. per me, quod eritque fuitque</i>	
<i>estque, patet; per me concordant carmina nervis.</i>	
<i>certa quidem nostra est, nostra tamen una sagitta</i>	
<i>certior, in vacuo quae vulnera pectore fecit.</i>	520
<i>inventum medicina meum est, opiferque per orbem</i>	
<i>dicor, et herbarum subiecta potentia nobis:</i>	
<i>ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis,</i>	
<i>nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes!”</i>	
<i>plura locuturum timido Peneia cursu</i>	525
<i>fugit cumque ipso verba imperfecta reliquit,</i>	
<i>tum quoque visa decens; nudabant corpora venti,</i>	
<i>obviaque adversas vibrabant flamina vestes,</i>	
<i>et levis impulsos retro dabat aura capillos,</i>	
<i>auctaque forma fuga est. sed enim non sustinet ultra</i>	530
<i>perdere blanditias iuvenis deus, utque monebat</i>	
<i>ipse Amor, admisso sequitur vestigia passu.</i>	
<i>ut canis in vacuo leporem cum Gallicus arvo</i>	
<i>vidit, et hic praedam pedibus petit, ille salutem</i>	
<i>(alter inhaesuro similis iam iamque tenere</i>	535
<i>sperat et extento stringit vestigia rostro;</i>	
<i>alter in ambiguo est, an sit comprehensus, et ipsis</i>	
<i>morsibus eripitur tangentiaque ora relinquit):</i>	
<i>sic deus et virgo; est hic spe celer, illa timore.</i>	
<i>qui tamen insequitur, pennis adiutus Amoris</i>	540
<i>ocior est requiemque negat tergoque fugacis</i>	
<i>inminet et crinem sparsum cervicibus adflat.</i>	
<i>viribus absumptis expalluit illa, citaeque</i>	
<i>victa labore fugae, spectans Peneidas undas</i>	
<i>“fer, pater”, inquit “opem, si flumina numen habetis!</i>	545
<i>qua nimium placui, mutando perde figuram!”</i>	547
<i>vix prece finita torpor gravis occupat artus:</i>	
<i>mollia cinguntur tenui praecordia libro,</i>	
<i>in frondem crines, in ramos bracchia crescunt;</i>	550
<i>pes, modo tam velox, pigris radicibus haeret,</i>	
<i>ora cacumen habet; remanet nitor unus in illa.</i>	
<i>hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra</i>	

*sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus,
complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum.*

555

*cui deus "at quoniam coniunx mea non potes esse,
arbor eris certe" dixit, "mea. semper habebunt
te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae".*

Amore primo di Febo fu Dafne, figlia di Peneo: non il caso impensato gliela fece incontrare, ma la rivalsa crudele di Cupido. Il dio di Delo, superbo per il serpente da poco domato, lo aveva sorpreso mentre, col teso nervo, cercava di piegare i due corni dell'arco; e: "Frivolo ragazzo" gli disse, "che pretendi di fare con le solide armi? codeste some si confanno alle mie spalle, perché io riesco a infliggere mortali ferite alle fiere, ai nemici; perché fui io ad abbattere or ora, con frecce innumeri, mentre col ventre malefico premeva tanti iugeri di terra, Pitone gonfio di veleno. Sii contento di inasprire con le tue fiamme quegli amori di cui io non mi curo, e bada di non arrogarti la mia gloria". A lui il figlio di Venere: "Trafigga pure ogni essere il tuo arco, o Febo; te trafigge il mio; e quanto gli esseri animati tutti sono inferiori a un dio, tanto minore è la tua gloria rispetto alla mia".

Disse; e ventilando l'aria col battere delle ali, veloce si appostò sull'ombrosa cima di Parnaso, e dalla faretra colma di saette trasse due dardi di differente effetto: l'uno scaccia, l'altro accende amore. Quel che l'accende, è d'oro e brilla nell'aguzza cuspid; quel che lo scaccia, è spuntato e sotto l'asta cela piombo. Questo dardo infisse il dio nella ninfa figlia di Peneo; ma con l'altro, attraverso le ossa, colpì nel più profondo il corpo di Apollo. E tosto l'uno ama; fugge l'altra persino il nome dell'amante.

Paga dei recessi dei boschi e delle spoglie di fiere catturate, immagine stessa della vergine Diana, Dafne con una benda teneva a freno i capelli lasciati senza cura: molti la richiesero; ma essa, sdegnosa verso i pretendenti, intollerante e ignara del maschio, si aggirava per inaccessibili selve, né si domandava che cosa fosse Imene, che cosa Amore, che cosa l'unione maritale. Spesso il padre le diceva: "Da te, o mia figlia, aspetto un genero". Spesso il padre le diceva: "Da te, o mia cara, aspetto nipoti".

Detestando come infamia le tede nuziali, di verecondo rossore essa spargeva il bel viso, e con le morbide braccia stringendosi al collo del padre: "Amatissimo padre" diceva "concedimi di vivere sempre nella mia verginità; a Diana il padre dianzi lo concesse". Egli, certo, si arrende; ma codesto tuo splendore ti vieta quello che desideri e al tuo voto è contraria la tua bellezza. Febo ama; brama l'unione con Dafne appena vista; ciò che desidera egli spera; ma il suo potere divinatorio lo illude. Come, falciate le spighe, si dà fuoco alle stoppie leggere; come brucia una siepe per una fiaccola, che un viandante per caso ha troppo accostato, o che vi ha abbandonato allo spuntare del giorno, così il dio è tutto fuoco, così nel cuore totalmente brucia e alimenta sperando una passione senza frutto. Egli osserva spargersi sul collo i di lei capelli disadorni e: "Che sarebbe" egli dice "se fossero acconciati?" Vede i suoi occhi vividi di fuoco, pari a stelle; vede le tenere labbra, che non basta soltanto aver viste; loda le dita, le mani, le braccia, le membra più che a mezzo nude: immagina migliore quanto si cela. Essa, più rapida del vento lieve, fugge, né si arresta alle parole di lui che la richiama. "O ninfa, figlia di Peneo, ti prego, rimani. In questo modo l'agnella fugge il lupo, la

cerva il leone, le colombe fuggono con l'ali spaurite l'aquila, ogni animale il suo nemico; ma nel caso mio è amore che mi induce a seguirti. Me disgraziato! bada di non cadere deturpandoti il viso; che i rovi non segnino le tue gambe immeritevoli di graffii; che io non sia causa di un tuo dolore! Selvaggi sono i luoghi per dove cerchi scampo; corri, ti prego, più adagio; trattieni la fuga, e anch'io con minor lena ti inseguirò. Almeno osserva chi si è invaghito di te: non sono abitatore di monte, non sono io pastore, non custodisco, qui, selvaggio, armenti e greggi. Non sai, o incauta, non sai chi fuggi, e per questo mi fuggi. La terra di Delfi e Claro e Tenedo e la reggia di Patara sono al mio servizio; Giove è mio padre; per me si svela ciò che sarà, ciò che fu, ciò che è; per me fanno armonia i carmi con le corde della cetra. La mia freccia di sicuro non fallisce; una sola tuttavia è più infallibile della mia: quella che ha impresso una piaga nel mio cuore che non amava. Mio ritrovato è l'arte medica; nel mondo sono chiamato soccorritore, e soggetto a me è il potere delle erbe. Me infelice, perché con nessuna erba è sanabile amore, né, quell'arte che a tutti giova, giova a chi ne è padrone".

Con paurosa fuga la figlia di Peneo si sottrae al dio che voleva ancor dire; e nell'eludere lui e le sue preghiere rimaste a mezzo, bella apparve proprio allora: svelava il corpo nudo il vento, e spirando all'incontro agitava le gonfie vesti, mentre l'aria leggera spargeva all'indietro i fluttuanti capelli: la fuga esaltava la bellezza. Ma il giovane dio più non sopporta di gettare le sue preghiere, e poiché amore stesso lo incitava, insegue le orme con passo più rapido. Come in aperta campagna un cane di Gallia avvista una lepre, e quello corre bramando la preda, questa la salvezza: l'uno spera, simile a un conquistatore, di averne ormai il possesso e si getta sull'orme a muso teso; l'altra è nell'ansia di essere raggiunta, si sottrae ai morsi e si stacca dalla bocca che già la preme; così il dio e la vergine, veloce quello per la speranza, questa per il terrore.

Ma spinto dalle ali d'Amore, colui che insegue è più rapido; nega una sosta, si accosta alla schiena della fuggitiva; sui capelli di lei scompigliati sul collo mette l'affanno del suo respiro. Al cader delle forze ella impallidisce; stremata dallo sforzo della folle fuga, gettando uno sguardo alle onde del Peneo: "O padre" disse "dammi soccorso, se voi fiumi ne avete il potere; annienta mutandola la mia immagine, per cui troppo piacqui". Aveva appena terminato la supplica: torpore profondo le invade le membra, di tenera corteccia si fascia il delicato busto, le chiome si dilatano in fronde, le braccia in rami; sino ad allora così veloci, i piedi si fissano in immobili radici; un'arborea cima copre la testa; soltanto il fulgore di lei sopravvive. E pure così, Febo ancora l'ama: distesa la mano destra sul tronco, ancora avverte, sotto la recente corteccia, palpitare il petto; poi, avvolgendo con il suo corpo i rami, come fossero membra, imprime baci al legno; ma il legno resta sordo ai baci.

"Poiché" il dio le disse, "non puoi essere mia sposa, certamente tu sarai la mia pianta; il mio capo, la mia cetra, la mia faretra, avranno te sempre, o alloro"¹.

¹ La presente traduzione italiana è tratta da *Publio Ovidio Nasone. Le Metamorfosi*, a c. di E. Oddone, Milano 1988, I 61-69.

La leggiadra grazia di questa storia è l'eredità di un mito greco. Ma qui si trova anche qualcosa di diverso da quanto era presso i Greci, e ciò si collega in primo luogo, ancora una volta, ai rapporti sociali di Roma, dei quali abbiamo già parlato a proposito di Catullo e Virgilio.

Poiché il poeta non aveva un posto naturale nella vita quotidiana di Roma o nelle occasioni festive, Catullo era entrato nella *Bohème* e Virgilio si era costruito la sua personale terra della poesia, l'*Arcadia*.

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio il mondo delle divinità greche diventa qualcosa di simile ad una *Bohème* e ad un'*Arcadia*: una terra di libero svago e di bellezza poetica.

Certo anche i poeti ellenistici, e particolarmente il più grande di essi, Callimaco, si erano riferiti, nei loro motti arguti, alle divinità greche e alle loro leggende, ma con Ovidio, per la prima volta, il mito assume il suo carattere sentimentale elevandosi, come un mondo ideale, al di sopra della quotidianità divenuta ormai insensata. L'idealizzazione delle figure mitiche egli l'attuò secondo il gusto di una società metropolitana, che non si impegna più in un qualsivoglia serio interesse. Come in una liberazione, ma in una liberazione mondana, e come in una consolazione ultraterrena, ma dove l'*Aldilà* è molto mondano, Ovidio si rifugia in questo antico mondo perfetto. Così le divinità olimpiche delle *Metamorfosi* sono completamente pagane, nel senso che la loro libertà e la loro vitalità non sono più espressione di un cuore ingenuo e spontaneo. Al posto della forza del pensiero e del burlesco compare, in Ovidio, l'allusivo e il frivolo, la bellezza diviene eleganza, la saggezza arguzia. Come Apollo, sempre correndo, dichiara alla ritrosa Dafne il suo amore struggente, come egli ammira le sue mani, le sue braccia, le sue spalle, intuendo il resto, come egli formuli il paradosso attraverso l'antitesi, poiché egli come veggente e protettore dell'arco non può utilizzare con successo il suo potere divino, come egli alla vista dei capelli scompigliati dica "se ora fossero pettinati": tutto questo è realizzato in modo ingegnoso e ricco di effetto, con una consapevole finezza.

Vorrei citare un'altra storia delle *Metamorfosi* per mostrare a che cosa si deve essere preparati leggendo Ovidio. Egli ha raccontato di Orfeo, che così tristemente ha dovuto lasciare Euridice nell'*Ade*. In séguito a ciò, racconta ancora Ovidio, Orfeo inventò l'amore pederotico, o perché aveva fatto cattive esperienze con le donne o perché voleva rimanere fedele a sua moglie.

Ma nonostante queste basse frivolezze si manifesta sempre in Ovidio una fine sensibilità. La scena finale della storia di Dafne, nella quale Apollo accarezza la ragazza mutata in alloro, è solo un esempio del sentimento che prevale nella letteratura latina a partire da Catullo e da Virgilio.

Il Rinascimento ha conosciuto soprattutto grazie a Ovidio il mondo raggianti delle divinità e degli eroi greci. È comprensibile che la mescolanza del frivolo, dell'arguto e del sentimentale sullo sfondo della fuga del mondo cristiana doveva avere un forte effetto quando una nuova società cittadina si rivolse di nuovo alla bellezza e alla grandezza del mondo terreno e quando si cominciò ad imparare dall'antichità questa gioia di vivere.

Certo, tra la fine dell'antichità e l'epoca umanistica è stata prodotta un'importante letteratura latina, che tuttavia presenta caratteristiche del tutto diverse. Ma su questo argomento ci soffermeremo la prossima volta.

VI

Un filologo imparziale come Wilamowitz ha detto: “la poesia latina tocca la sua vetta più alta soltanto quando, grazie alle nuove forme ritmiche, raggiunge una ricchezza mai posseduta prima dai Romani”.

Ci basti pensare al possente *Dies irae, dies illa*, i cui toni da organo Goethe aveva già inserito nell’*Urfaust*, nella scena tra Margherita e lo spirito cattivo:

*Dies irae, dies illa
solvat saeculum in favilla.
iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.
quid sum miser tunc dicturus?
quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit securus.*

In prosa piana può essere tradotto:

Giorno d’ira, quel giorno; dissolverà il secolo in faville [...]. Allorché dunque il giudice si sarà assiso, tutto ciò che è nascosto verrà all’aperto, non resterà nulla di impunito. Misero, che cosa io dirò allora? quale avvocato supplicherò quando a mala pena il giusto è sicuro?¹.

Goethe ha creato un effetto imponente con questi versi caratterizzati da un suono severo e da un’abbondanza di vocali scure, collocandoli fra le parole perfide dello spirito cattivo e il grido d’aiuto dell’afflitta Margherita.

Queste parole hanno in sé un indefettibile tono divino; ciò che il latino è stato ed è ancora nel culto della Chiesa vi emerge in modo straordinario: il sacro è così lontano dal profano che parla una propria lingua, e gli inni medievali possiedono queste risonanze ieratiche come nessun altro genere di poesia religiosa dell’Occidente.

¹ Trad. di G. De Luca, in G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Milano 1996⁴, 18.

Goethe ha utilizzato questo ritmo latino medievale, con rime spesso triplici, o ancor più protratte, anche nel *Faust*, quando voleva far parlare il sovrumano. Così nel coro degli angeli che cantano la domenica di Pasqua, quando Faust porta alle labbra la pozione velenosa:

Cristo è risorto! Gioia al mortale che le dannose, insidiose, ereditarie colpe tengono avvinto!².

Queste parole suonano come la traduzione di un inno medievale, pur senza esserlo. E per tutta l'ultima scena del secondo atto risuona questa festosa melodia. Dall'inizio:

la foresta ondeggia verso di noi, le rupi vi pendono, gravi, al di sopra, le radici si abbarbicano, i tronchi stan fitti, l'uno accanto all'altro³.

fino al coro mistico:

tutto ciò che passa non è che un simbolo, l'imperfetto qui si completa⁴.

Accanto a questa aulica poesia ecclesiastica, nel Medioevo vi è anche una ricca poesia profana; il testo più noto è il *Gaudeamus igitur*, che risale – nella sua versione più antica – al XIII secolo, lo stesso periodo del *Dies irae*. Il canto ha subito tuttavia alcune trasformazioni: dal XVIII secolo, per esempio, è nota una redazione, per metà in latino e per metà in tedesco, che è davvero scurrile, e solo verso la fine del XVIII secolo esso ha trovato quella forma un po' triviale con cui è entrato a far parte dei canzonieri goliardici.

Questo *Gaudeamus* appartiene all'abbondante poesia vagante o goliardica del Medioevo, ai canti degli studenti girovaghi, alcuni dei quali ci sono stati conservati in un manoscritto della fine del XIII secolo, del monastero di Benedikt-beuren, i cosiddetti *Carmina Burana*. In realtà è più che dubbio se queste poesie provengano davvero tutte dalla *Bohème* medievale degli studenti scapestrati: persino per i canti più volgari, incentrati sul cibo, sull'alcool e sul sesso, rimane aperta la possibilità che essi prendano le mosse da persone altrimenti del tutto rispettabili. La maggior parte è anonima, e noi conosciamo davvero pochi autori, come l'Archi-poeta, che era il protetto di Rainaldo di Dassel, arcivescovo di Colonia, intorno alla metà del XII secolo. Nelle sue poesie si presenta come bevitore, giocatore e poco di buono.

² Goethe. *Faust e Urfaust* cit. (84 n. 11) I 39.

³ Goethe. *Faust e Urfaust* cit. (84 n. 11) II 653.

⁴ Goethe. *Faust e Urfaust* cit. (84 n. 11) II 667.

È curioso che il latino abbia prodotto una poesia popolare soltanto quando non era più lingua popolare, bensì solamente lingua delle persone colte. L'antica poesia latina, almeno nella misura in cui ci è giunta, ha infatti un carattere molto più letterario e colto di quello della poesia latina medievale a noi nota, vale a dire della poesia di un periodo in cui il latino era una lingua speciale delle persone alfabetizzate.

Certo, questi versi non sono più composti nei metri antichi, e vi si utilizza invece la rima, secondo quelle che sono anche le nostre consuetudini. Anche la lingua non è più conforme alle regole della grammatica classica: per questo motivo, in séguito, la maggior parte di queste poesie non venne più presa seriamente dagli umanisti, e anche nelle nostre scuole essa non è riuscita veramente ad entrare, sebbene i pregiudizi classicistici nella teoria siano stati da tempo superati e sebbene non si abbia più motivo di temere che il latino maccheronico possa rovinare il buon stile latino degli studenti che fanno i compiti a casa.

Mi verrebbe invece da pensare che il nostro insegnamento scolastico del latino non potrebbe che beneficiarne se si utilizzassero maggiormente queste poesie medievali, e non solo perché attraverso queste il latino si apprende più facilmente, ma anche perché già pochi assaggi ci aprono lo sguardo su un mondo che a scuola resta sconosciuto.

Nei *Carmina Burana* si trovano brani incantevoli, come il canto primaverile, che fa parte di quelli che Orff ha musicato:

*Ecce gratum
et optatum
ver reducit gaudia.
purpuratum
floret pratum,
sol serenat omnia.
iam iam cedant tristia!
aestas redit,
nunc recedit
hiemis saevitia.*

Ecco, la tanto cara e tanto attesa primavera riporta a noi la gioia: i prati sono un manto di fiori variopinti e il sole splende sereno su tutta la natura. Non pensiamo più alle cose tristi! Ritorna ora il bel tempo e finisce il freddo crudo dell'inverno⁵.

Non ci suona forse come una canzone popolare? Ma per quanto possa essere davvero popolare, già il tipo di latino spinge ad escludere che la cantasse il popolo

⁵ *Carmina Burana*, a c. di P. Rossi, pres. di F. Maspero, Milano 1989, 165.

mi portano nelle latrine”.

Ora il testo latino – e questo latino ci suona così familiare che anche coloro fra di voi che non hanno più fresco il latino appreso a scuola, lo possono seguire senza difficoltà, dato che vi ho già informati a grandi linee sul contenuto mediante la traduzione tedesca:

<i>Flevit lepus parvulus</i>	
<i>clamans altis vocibus:</i>	
<i>Quid feci hominibus,</i>	
<i>quod me sequuntur canibus?</i>	
<i>Neque in horto fui,</i>	5
<i>neque holus comedi.</i>	
<i>Longas aures habeo,</i>	
<i>brevem caudam teneo;</i>	
<i>leves pedes habeo,</i>	
<i>magnum saltum facio.</i>	10
<i>Caro mea dulcis est,</i>	
<i>pellis mea mollis est.</i>	
<i>Quando servi vident me,</i>	
<i>“Hase, Hase”, vocant me.</i>	
<i>Domus mea silva est,</i>	15
<i>lectus meus durus est.</i>	
<i>Dum montes ascendero,</i>	
<i>canes nihil timeo.</i>	
<i>Dum in aulam venio</i>	
<i>gaudet rex – et non ego.</i>	20
<i>Quando reges comedunt me,</i>	
<i>vinum bibunt super me.</i>	
<i>Quando comederunt me,</i>	
<i>ad latrinam portant me.</i>	

In queste poesie non si avverte più l’estraneità del latino antico. Qui nessuna fanciulla orna un altare e qui la lingua non riveste più le dignitose pieghe del periodo ciceroniano o dell’esametro virgiliano. È davvero un latino vivace. Sicuramente c’è molto di provinciale, di scolastico in queste poesie medievali, e la maggior parte di esse non si alza al di sopra del livello che possiamo trovare, per esempio, nelle nostre raccolte di canti goliardici.

Ma i pezzi migliori – e sulla base di essi bisogna giudicare non solo i singoli poeti, ma anche le epoche – sono grande letteratura. Ad esempio, le confessioni dell'Archipoeta⁶:

<i>Aestuans intrinsecus ira vehementi in amaritudine loquor meae menti: factus de materia levis elementi folio sum similis, de quo ludunt venti.</i>	5
<i>cum sit enim proprium viro sapienti supra petram ponere sedem fundamenti, stultus ego comparor fluvio labenti sub eodem tramite nunquam permanenti.</i>	10 15
<i>feror ego veluti sine nauta navis, ut per vias aëris vaga fertur avis, non me tenent vincula, non me tenet clavis, quaero mei similes et adiungor pravis.</i>	20
<i>mihi cordis gravitas res videtur gravis; iocus est amabilis dulciorque favis. quidquid Venus imperat, labor est suavis; quae nunquam in cordibus habitat ignavis.</i>	25 30

⁶ La poesia è attribuibile all'Archipoeta di Colonia (metà del XII secolo); altri studiosi la attribuiscono al cosiddetto 'Primate', identificabile nel poeta Ugo d'Orléans (1093-1160), ma non si può escludere che i diversi nomi indichino in effetti la stessa persona.

via lata gradior
more iuventutis,
implico me vitiis 35
immemor virtutis,
voluptatis avidus
magis quam salutis,
mortuus in anima
curam gero cutis. 40

praesul discretissime,
veniam te precor:
morte bona morior,
dulci nece necor;
meum pectus sauciat 45
puellarum decor,
et quas tactu nequeo,
saltem corde moechor.

res est arduissima
vincere naturam, 50
in aspectu virginis
mentem esse puram;

iuvenes non possumus
legem sequi duram
leviumque corporum 55
non habere curam ...

Ardendo dentro di un'ira violenta
 nell'amarezza parlo al mio cuore.
 Fatto di una materia di leggera sostanza,
 sono simile ad una foglia, con cui giocano i venti.

Mentre è proprio dell'uomo saggio
 porre le fondamenta sopra la pietra,
 stolto, io sono simile ad una corrente che scorre
 e non rimane mai sotto lo stesso cielo.

Sono trasportato come una nave senza pilota,
 come un uccello vagante per le vie del cielo.
 Non mi tengono le catene, non mi tiene la chiave.
 Cerco i simili a me e mi aggrego ai malvagi.

La serietà dell'animo mi è insopportabile,

lo scherzo mi è amabile e più dolce del miele.
Tutto ciò che Venere comanda è fatica soave,
che non abita mai nei cuori ignavi.

Vado per la via larga al modo dei giovani,
mi impelago nei vizi, dimentico della virtù,
avido del piacere più che della salvezza,
morto nell'anima, mi prendo cura della pelle.

O prelato molto discreto, ti chiedo perdono:
che io abbia una buona morte, che io muoia di una morte dolce;
il mio petto lo ferisca la bellezza delle fanciulle,
e spezzi nel cuore l'onore che non posso spezzare.

È un'impresa molto ardua vincere la natura,
che nell'aspetto della vergine sia pura la mente;
giovani non possiamo seguire questa legge dura,
e del corpo lieve non avere cura ...

Questo componimento presenta nel contempo una formidabile brutalità e una sovrana ironia.

Per concludere, vorrei ancora richiamare l'attenzione su alcune poesie, che mostrano quanto il latino fosse una lingua viva e quanto fosse vicino alle lingue volgari in via di formazione.

È questa la cosiddetta poesia maccheronica, una divertente tarda efflorescenza della poesia latina, in cui si mischiano forme tedesche, italiane, francesi o inglesi, in relazione alla madre lingua dell'autore. Il nome di questo genere letterario si deve all'*Epos macaronea* – così denominato dalla pasta italiana – di un italiano della fine del XV secolo e che diede inizio alla moda di questa poesia comica, alla quale persino Molière, nel *Malato immaginario*, ha reso omaggio.

In Germania il verso più conosciuto è:

<i>lepus</i>	una lepre
<i>sedebat</i>	sedeva
<i>in via</i>	sulla strada
<i>edebat</i>	e mangiava

Si tratta però di un esercizio di traduzione più che di una vera poesia maccheronica.

C'era un'intera raccolta di poesie nella quale erano mischiate in modo disordinato le lingue; il più antico testo tedesco era l'*Epos della pulce*, che nell'anno 1593 uscì con il titolo *Floia. Cortum versicale de Flois, swartibus illis tiericulis*,

quae Minschos fere omnes, Mannos, Weibras, Jungfras etc. behüppere et spitzibus suis snafflis steckere et bitere solent, Auctores Griphaldo Knickknackio ex Flo-landia.

Ma è ora di concludere. È già tardi e come si dice in un esametro maccheronico:

Nachtwächteri veniunt cum spiessibus atque laternis.

VII

L'ultima volta abbiamo parlato di vari tipi di versi latini, antichi e medievali, ed è saltata immediatamente agli occhi la sostanziale differenza tra l'antica e la nuova poesia: sono composte in metri molto diversi.

Dies irae, dies illa, Gaudeamus igitur, i Carmina Burana e il *Canto della povera lepre* sono immediatamente orecchiabili, mentre a scuola ci è costato fatica imparare a scandire Catullo, Virgilio e Ovidio. Gli scolari romani non erano messi meglio di noi, in quanto anche per i Romani esametri, pentametri, giambi e trochei non erano metri naturali, propri della loro terra; i poeti latini li avevano presi dai Greci, e la cosa più grave era che essi non si adattavano per nulla al latino, e si adattano ancor meno al tedesco. E, ancor peggio, tali metri si adattano alla lingua inglese e a quella francese, cosicché essi hanno avuto ancora maggiori difficoltà di noi a farli diventare di uso comune.

Tutto ciò trova spiegazione nella natura profondamente diversa delle varie lingue. Le differenze di intonazione, infatti, sono così considerevoli che il ritmo poetico può essere raggiunto soltanto in maniere molto diverse. In tedesco creiamo un ritmo, nella lingua, regolando l'alternarsi di sillabe toniche ed atone; ciò è possibile perché in tedesco la differenza fra sillabe pronunciate ad alta voce e a voce bassa colpisce a tal punto l'udito che possiamo servircene per creare un ritmo. Nella lingua francese, invece, la differenza tra sillabe toniche e atone non è più così intensamente percepibile; per questo abbiamo l'impressione che il francese scorra come un flusso regolare privo di un vero ritmo: "c'est bien la pire peine – de ne savoir pourquoi ...", e in greco tutto ciò era anche più accentuato.

La lingua greca ha un tutt'altro tipo di accentazione, come indica il termine stesso *accentus*, propriamente "ciò che è cantato in aggiunta", traduzione del greco *prosodia*: l'accentazione in greco era determinata dall'altezza del tono piuttosto che dall'intensità; le sillabe toniche erano pronunciate una quinta più in alto rispetto a quelle atone, mentre non vi era una differenza di intensità tra le sillabe pronun-

ciate. Perciò l'accento espiratorio, come noi chiamiamo questo accento di intensità, non aveva valore per la creazione del ritmo poetico. L'accento musicale però, cioè la differente altezza tonale, non si lasciava analizzare ai fini del ritmo poetico. Il greco fa così una distinzione molto chiara tra sillabe lunghe e brevi, e ciò fornisce un comodo punto di appoggio per la creazione di un ritmo. La differenza tra sillabe lunghe e brevi è avvertita, in greco, in modo molto più chiaro che non la differenza tra sillabe alte e basse di intensità in tedesco, in quanto nella nostra lingua l'accentazione di una sillaba può essere fortemente modificata a seconda del senso e del contesto, mentre in greco si può normalmente determinare in modo oggettivo se una sillaba sia lunga o breve. Così il greco poté sviluppare una metrica chiara e solida, elaborata così artisticamente e dotata di un tale fascino estetico che i Romani ripresero queste forme ed esse poi esercitarono un forte influsso anche sulla poesia occidentale.

Per la grande poesia il greco è sempre rimasto la scuola del gusto.

Forse vale la pena osservare più da vicino un così prezioso capolavoro da orafo quale è un esametro ben costruito, anche se a noi oggi non riesce facile immergerci nella contemplazione di qualcosa di bello. Speriamo che questo piccolo sforzo faccia sparire l'idea che questo metro sviluppato dai Greci avesse in sé qualcosa di rigido e di statico. Di fatto gli esametri sono sopravvissuti sino ai giorni nostri, fino al *Till Eulenspiegel* di Gerhart Hauptmann¹ e al *Gesang vom Kindchen* di Thomas Mann² – per tacere di molti altri.

L'esametro è formato, come sapete, da sei dattili, dove ciascun dattilo ha una sillaba tonica e due atone, o, presso i Greci, una lunga e due brevi. L'ultimo dattilo è privo dell'ultima sillaba. Anziché due sillabe atone può trovarsi in ciascuno dei primi cinque dattili anche una sillaba atona – o presso i Greci invece di due brevi una lunga – cosicché il dattilo non sia trisillabico, ma bisillabico. I buoni poeti, in tedesco, fanno attenzione soltanto a che una sillaba atona che sta per due atone non sia troppo atona, per esempio che non consista solo di una *e* breve alla fine. Goethe e Schiller hanno discusso dettagliatamente a proposito di questa difficoltà dell'esametro tedesco.

La prima possibilità di creare un esametro vivace è sfruttare queste variazioni di dattili bisillabici e trisillabici. I dattili trisillabici hanno in generale un an-

¹ Gerhart Hauptmann (1862-1946) descrive nel *Till Eulenspiegel* il tentativo di educare un bambino nato e cresciuto nei boschi.

² L'idillio dal titolo *Gesang vom Kindchen* ("Canto del piccolo bimbo") di Thomas Mann (Lubecca 1875-Zurigo 1955) fu pubblicato nel 1919/1920.

damento più veloce che i bisillabici, e J.H. Voss traduce nel modo seguente i versi di Omero in cui si descrive il precipitare di Sisifo dalla rocca, in dattili trisillabici:

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Felsblock
fragoroso come un tuono rotola il minaccioso macigno³.

Simile l'effetto dei versi già citati sopra:

*at tuba terribili sonitu taratantara dixit*⁴
*quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum*⁵.

I dattili bisillabici, invece, hanno un effetto tranquillo, lieve, lento, solenne. E ciò può essere condotto sino a raggiungere risultati di grande portata artistica. In Virgilio, per esempio, Enea inizia il suo racconto di fronte a Didone con le parole:

infandum regina iubes renovare dolorem
mi chiedi, o regina, di rinnovare un dolore indicibile⁶.

Il verso inizia con dattili bisillabici: *infan – dum re*. Seguono dattili trisillabici: *gina iu – bes reno – vare do – lorem*. Con ciò si rappresenta bene come Enea inizi a parlare lentamente e solo a poco a poco il discorso fluisca più veloce. In Virgilio ed Ovidio si trovano molti esempi simili a questo.

Ma io vorrei soffermarmi con voi su un secondo elemento con il quale si può rendere vivace l'esametro: le cesure, i confini di parola che scandiscono un buon esametro.

Sia in latino, sia in greco l'esametro deve essere diviso dalla fine delle parole in maniera tale che siano riconoscibili due o tre parti diverse dal punto di vista ritmico. Un esempio di cattiva divisione sarebbe se, nel citato verso omerico, si scrivesse "rollte" in luogo di "entrollte". Vi sarebbero, infatti, due parti equivalenti:

³ Od. XI 598. J.H. Voss, con la sua traduzione del 1781, cerca di dare ai versi tedeschi il ritmo e il senso del movimento sempre più veloce del masso che rotola; il verso è menzionato infatti come esempio di onomatopea e se lo si legge ad alta voce in tedesco evoca esattamente il rotolare di un masso.

⁴ Enn. Ann. 140 Vahlen: "e la tromba emise il terribile suono taratantara".

⁵ Verg. Aen. VIII 596: "gli zoccoli / scuotono con un suono quadruplice il molle suolo" (Virgilio. Eneide, IV cit. [97 n. 4] 103).

⁶ Verg. Aen. II 3 (Virgilio. Eneide, I. (Libri I-II), a c. di E. Paratore, trad. di L. Canali, Milano 1978, 61).

Hurtig mit Donneregepolter
rollte der tückische Felsblock

Il risultato è fastidioso.

La suddivisione dell'esametro grazie alle cesure deve seguire la cosiddetta legge dei *cola* crescenti. Curiosamente un'unità linguistica ci sembra ben suddivisa quando la seconda parte è un po' più lunga della prima. Diciamo perciò "Land und Leute" ("terra e persone") e non "Leute und Land", "Wind und Wetter" ("vento e tempo") e non "Wetter und Wind" (e così in innumerevoli locuzioni, con sorprendente regolarità). Corrispondentemente i versi recitativi dell'antichità, rigorosamente costruiti, soprattutto i trimetri giambici e gli esametri dattilici, di norma sono suddivisi dalle cesure in maniera tale che all'interno di un verso le singole parti divengano progressivamente più lunghe. In latino il modo in cui avviene la suddivisione è molto diverso rispetto al greco. Il latino predilige una divisione dell'esametro in tre parti, come abbiamo visto nei versi:

Odi et amo / quare id faciam / fortasse requiris //

e in:

infandum / regina, iubes / renovare dolorem //

Qui la prima cesura è 1 dattilo e $\frac{1}{2}$: *infandum /*. Il secondo segmento, *regina iubes*, è formato da un mezzo dattilo, *re*, da un dattilo intero, *gina iu*, e di nuovo da un mezzo, *bes*, in totale da due dattili. L'ultimo segmento, *renovare dolorem*, ha un mezzo dattilo, *reno*, e poi due dattili interi, *vare dolorem*.

Le cesure scompongono quindi i sei dattili in $1\frac{1}{2}$ più 2 più $2\frac{1}{2}$, e un orecchio sensibile gioirà della bellezza di questa struttura: *infandum / regina, iubes / renovare dolorem //*; così come: *Odi et amo, quare id faciam, fortasse requiris*.

In greco, invece, l'esametro solitamente è diviso in due parti. Poiché questa divisione non può collocarsi esattamente nel mezzo (altrimenti il verso "batterebbe"), e poiché si preferisce una seconda parte un po' più lunga della prima, le cesure stanno dopo la prima breve del terzo dattilo oppure dopo la lunga del terzo dattilo. Possiamo applicare ciò approssimativamente anche agli esametri tedeschi. Una cesura del primo tipo si ha nel primo verso di *Hermann e Dorothea*:

Hab ich den Markt und die Straße
doch nie so einsam gesehen ...
(similmente: "Hurtig mit Donneregepolter ...")

Non ho veduto mai così solitari il mercato e le strade!⁷.

Qui la prima parte consta di 2 $\frac{3}{4}$ dattili e la seconda di 3 $\frac{1}{4}$. È molto frequente in greco anche la divisione che noi troviamo nei primi versi del distico di Schiller: nell'esametro "steigt (si alza) / des Springquells flüssige Säule ..." ("la fluida colonna della fontana a zampillo") si hanno 2 $\frac{1}{2}$ più 3 $\frac{1}{2}$ dattili, e questa divisione è sentita come piacevole anche in latino. Ma per orecchie greche sensibili questa divisione, posta proprio laddove compare nell'esametro di Schiller, non è la soluzione più fine, in quanto segue un pentametro in cui vi è fine di parola proprio dove nel citato esametro sta la cesura, cosicché il verso che segue ha il medesimo ritmo di quello che precede e si potrebbe pensare che anche il primo dei due versi sia un pentametro:

nell'esametro	"steigt / des Springquells flüssige Säule ..."
nel pentametro	"drauf / fällt sie melodisch herab".

A questo riguardo, risulta costruito in modo migliore un altro noto distico di Schiller, la traduzione dell'epigramma greco per i caduti alle Termopili:

Wanderer, kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest
Uns hier liegen gesehn, wie das Gesetz es befahl.

Viandante, se tu vai verso Sparta, annuncia là che tu ci hai
visti qui giacere come la legge ordinò.

(anche per il pentametro vale la legge dei *cola* crescenti: nella prima metà dovrebbero apparire dattili bisillabici, ma nella seconda sono permessi solo quelli trisillabici).

Se ora guardiamo il distico nella sua interezza, per il rapporto tra l'esametro e il pentametro vale l'esatto contrario di quanto visto per le parti divise dalle cesure, dal momento che qui ad una parte più lunga ne segue sempre una più corta.

Anche questo principio ritmico si è molto diffuso, ma lo troviamo in ambiti molto diversi, e perciò anche il significato è del tutto diverso. Le cesure e la legge dei *cola* crescenti si trovano solo nell'oratoria e nella poesia recitativa, ma non nella poesia cantata. Di fatto anche i distici sono una tipologia che si è formata nella poesia cantata, nelle elegie. Noi conosciamo l'abbreviazione del secondo *colon*, la cosiddetta clausola, anche dai nostri canti:

O Tannebaum, o Tannebaum,
Wie grün sind deine Blätter ...

O abete, o abete,

⁷ Goethe. *Arminio e Dorotea*, testo, vers. e comm. a c. di A. Carafa, Firenze 1947³, 3.

come sono verdi le tue foglie ...

O:

Ich hatt' einem Kameraden,
einen bessern findst du nit ...

avevo un compagno
uno migliore non lo trovi ...

Ho già detto che i metri greci sono stati artificiosamente trasferiti dal greco al latino. Ma perlomeno il latino era una lingua che distingueva anch'essa tra sillabe lunghe e brevi, e attraverso la regolata alternanza di lunghe e brevi poteva creare un ritmo poetico.

Tuttavia sembra che il latino abbia avuto con l'accento una relazione del tutto diversa rispetto al greco. Ma questo è un problema filologico acceso e controverso. Indipendentemente da come fosse l'accentazione del latino classico, però, sappiamo per certo che il latino pre- e postclassico aveva un accento espiratorio e che questo – con cui chiudiamo la nostra conversazione odierna – non ebbe lo stesso valore per la poesia latina arcaica e per quella medievale.

Il latino arcaico deve aver messo in sonoro risalto gli inizi di parola, come risulta dallo sviluppo delle vocali al di fuori delle sillabe iniziali. Deriva probabilmente da qui il grande amore del latino arcaico per l'allitterazione. E ci si può immaginare che con un accento espiratorio si sia formato anche l'antico verso romano, il saturnio:

*Virum mihi, Camena, insece versutum*⁸.

Questo è un tipo di verso che occorre in innumerevoli varianti, nel quale la seconda metà si presenta sempre come clausola rispetto alla prima: un verso dal corto respiro, originariamente collegato, con ogni probabilità, a un'esecuzione musicale (a ciò può essere paragonata la strofa dei *Nibelunghi*: "Uns ist in alten Mären Wunders viel geseit ...", "per noi c'è molto di meraviglioso negli antichi racconti ...").

In séguito le relazioni accentuative in latino sono completamente cambiate. E ciò è avvenuto nel periodo in cui i Romani erano già entrati in contatto con i Greci, dal momento che i più antichi prestiti greci hanno risentito ancora delle conseguenze dell'accento all'inizio di parola – e nel latino tardo troviamo un accento espiratorio sulla penultima o sulla terzultima sillaba.

E questo è dunque il motivo per il quale la poesia latina medievale si presenta a noi così familiare: l'accentazione non è molto diversa dalla nostra e soprat-

⁸ Liv. Andr. *Carm.* fr. 1 Bl.: "quell'uomo scaltro e accorto narrami o Camena".

tutto emerge qui un legame poetico che si combina proprio con questo tipo di intonazione, la rima. Naturalmente la rima ci è giunta da questa poesia tardoantica, ed è stata importata dalle lingue classiche, così come la costruzione artistica degli esametri o dei trimetri. Ma abbiamo ragione ad avvertirla come familiare, non solo perché ci è giunta molto prima, ma anche perché corrisponde molto di più al sistema accentuativo tedesco.

E con ciò vogliamo congedarci dalla poesia latina. Le prossime due volte si occuperemo di prosa.

VIII

Fino ad ora abbiamo parlato quasi soltanto di poesia. Ma queste ultime due volte vogliamo occuparci anche un po' di prosa latina. Già nei ricordi di scuola della nostra prima conversazione abbiamo parlato del capolavoro della prosa latina, il periodo ciceroniano. Da giovani abbiamo di tanto in tanto costruito con piacere periodi molto lunghi sulla base del modello che avevamo di fronte, per un infantile desiderio di imitazione, ma non ci siamo chiesti perché Cicerone si fosse dedicato a questa arte temeraria. Alcune caratteristiche esterne erano facili da cogliere. Evidentemente era un tic di Cicerone porre i verbi sempre alla fine e, prima di presentare il predicato, inserire una quantità enorme di frasi incastrate tra loro, costruzioni con il participio e accusativi con l'infinito, cosicché un metodo comodo, anche se non infallibile, per venire a capo di una frase ciceroniana a scuola consisteva nel fare scorrere il dito sotto le righe sino a rinvenire il punto successivo e poi trovare un verbo, spesso una mezza pagina o più dopo l'inizio. Perché Cicerone non ha fatto qualcosa di più semplice, non solo per noi, ma anche per se stesso, e non ha iniziato una frase ogni volta in modo altrettanto ragionevole degli Inglesi, che in genere pongono il soggetto all'inizio, poi il prima possibile inseriscono il predicato e quindi, secondo regole chiare, fanno seguire il resto, e, prima che la faccenda si faccia confusa, pongono un punto ed iniziano una nuova frase, in modo tale che la sintassi scorra in modo semplice e senza sforzo? Recentemente anche da noi è diventato frequente decantare questo modello stilistico. Soprattutto gli stranieri ci raccomandano di costruire frasi brevi e chiare, e di riservare le sfumature di pensiero, che da noi imperversano, in buona parte ai mostruosi periodi della nostra lingua scritta.

Bene. Senza dubbio frasi brevi sono preferibili ad oscuri periodi. Ma periodi oscuri sono periodi non riusciti. In ogni caso i periodi di Cicerone non hanno nulla di confuso. Al contrario, mostrano un pensiero acuto e chiaro. In un *b u o n* periodo tutto si trova al posto giusto: il concetto più importante nella frase principale, i

concetti accessori nelle frasi subordinate; i rapporti delle frasi subordinate con quelle principali si manifestano chiaramente attraverso il tipo della frase subordinata, e la frase subordinata viene ad essere aggiunta o inserita nel posto che le spetta sulla base del senso. Ciò diviene chiaro, tuttavia, soltanto quando il discorso viene pronunciato ad alta voce, in una declamazione ponderata e ben costruita.

Certo, una struttura chiara si può ottenere anche attraverso frasi brevi. La lingua latina ha iniziato, come ogni altra lingua, con frasi brevi, che però non sono simili alle moderne costruzioni sintattiche inglesi. I periodi lunghi del latino si sono sviluppati evidentemente sotto l'influsso del greco. Ma perché i Greci e Cicerone, che era senza dubbio un uomo di gusto e, come mostrano le sue lettere, poteva esprimersi con grazia ed in modo chiaro anche in frasi brevi, hanno azzardato questi pericolosi periodi acrobatici?

Proprio ciò che fa difficoltà in una traduzione abborracciata dà gusto a chi è in grado, in certa misura, di leggere il latino senza fatica: il verbo, che l'autore si sforza così accortamente di tenere alla fine, porta la frase a compimento. Ogni frase decorosa ha bisogno di un verbo, e il verbo mostra in primo luogo quello a cui si mira, poiché il predicato esprime qualcosa sull'oggetto che si ha negli occhi e dal quale si parte.

Se il parlante tace e ritarda il verbo, pone l'ascoltatore in una tensione, lo costringe a tenere sveglia il suo pensiero per seguire una maggiore complessità e con ciò lo sollecita a pensare in modo ampio e grande.

Una tale chiarezza e ampiezza del pensiero, il lungo respiro di una vasta riflessione è evidentemente, in primo luogo, qualcosa di puramente formale; una riflessione ad ampio raggio, infatti, non ha necessariamente un grande contenuto, e ci sono anche vuote chiacchiere che rimbombano in grossi proflui di parole. E tuttavia non bisogna trascurare o considerare insignificante l'appello al pensare in grande che sta nella grande forma retorica.

Ma c'è qualcos'altro di ancor più significativo: la retorica ha necessariamente dovuto affrontare, dai suoi inizi presso i sofisti greci in poi, anche problemi reali. E la grammatica, la giurisprudenza e la logica, per nominare solo queste, sono cresciute alla scuola della retorica; la logica infatti si sviluppa dalla dialettica, che si sforza innanzitutto di provare all'interlocutore della discussione l'errore o l'ambiguità delle sue argomentazioni. Le definizioni giuridiche si sviluppano secondo le indicazioni retoriche per colui che vuol parlare di fronte al tribunale, per esempio nella forma seguente: se il cliente è accusato di omicidio, bisogna dire che non vi è stato nessun omicidio, ma solo un omicidio doloso o un omicidio colposo, e bisogna poter dimostrare quali differenze vi siano; o bisogna rendere plausibile che

l'accusato abbia solo tutelato i suoi giusti interessi, e così via. Allo stesso modo anche gli studi grammaticali sono stati incentivati essenzialmente dalla retorica.

Se la grammatica, come dice il nome stesso, era deputata originariamente all'arte dello scrivere, ed invero nel significato primario dello scrivere lettere, tuttavia essa è poi cresciuta velocemente in altri due àmbiti: uno è stato la filologia, che serviva all'esegesi dei poeti, soprattutto di Omero; l'altro è stato la retorica, che dava all'arte dello scrivere un significato più vasto e profondo, includendovi la capacità di maneggiare la lingua in modo corretto e ricco di effetto, ma che si occupava soprattutto dell'arte del discorso e rifletteva su regole e norme linguistiche, anche se poi non si poteva fare a meno di ciò che noi oggi chiamiamo grammatica.

Lo stesso Platone, il primo e il più grande nemico della retorica, parte da essa e proprio qui risulta evidente che il contrasto tra un'educazione formale e un tirocinio sostanziale, tra la retorica e la scienza, nella prassi non è poi così chiaramente definibile come sembra dalla teoria.

In noi Tedeschi la retorica suscita maggiori perplessità di quante ne susciti per esempio nei popoli romanzi. Abbiamo l'abitudine di reagire con un certo divertito stupore, se in una qualsiasi chiesa romana o in una sala di conferenze parigina sperimentiamo un'improvvisa reviviscenza dell'antica arte oratoria. Ma per il significato che l'oratoria ha assunto da noi in politica, una formazione retorica sulla base degli antichi insegnamenti – poiché l'antichità anche in questo àmbito è tanto classica quanto per la poesia – non sarebbe un pensiero così assurdo, come forse poteva essere per i nostri padri e per i nostri nonni; una tale formazione retorica potrebbe forse proteggere dal cadere in una vuota retorica, in mezzucci dozzinali.

E se ora proprio un filologo cade occasionalmente nella tentazione di parlare al microfono e di offrire ad un'ampia, per quanto a lui invisibile, cerchia di persone non quanto affida alla stampa, ma le parole pronunciate dalla sua voce, allora gli viene in mente che gli antichi oratori svilupparono un intero sistema della loro arte e sulla base della loro ampia esperienza elaborarono consigli pratici per parlare in modo vivace, senza confondere o addirittura annoiare gli ascoltatori.

Su un punto gli antichi retori non hanno trovato successori nei tempi moderni, e non ne troveranno: nell'esigenza di conferire al discorso un certo ritmo. Si tratta di qualcosa di puramente formale, di un abbellimento esterno. Ma la dottrina antica lo richiede solo per la fine delle frasi, le clausole; ed essa vieta severamente che vi compaiano parti di versi poetici: il ritmo della clausola non deve suscitare l'impressione che si tratti di parti finali di esametri o di trimetri. All'inizio la retorica aveva cercato di servirsi di mezzi poetici, ma il buon gusto che si sviluppò era estremamente sensibile nell'evitare la commistione di differenti registri stilistici.

Da noi si considera un pregio stilistico particolare se la prosa assume un ritmo, così da scivolare nei versi. Per gli antichi si sarebbe trattato semplicemente di una mancanza di stile. È particolarmente divertente che i più accaniti demistificatori dell'essenza borghese, sulla scorta di Nietzsche, abbiano evidentemente un debole particolare per questo voler poetizzare la prosa.

Per il resto, già gli antichi retori sapevano che gli aspetti formali insegnabili non erano sufficienti alla retorica, e i migliori hanno lasciato questo insegnamento, frutto della loro saggezza: *rem tene, verba sequentur*, “tieni ben fisso in mente l'argomento e le parole seguiranno”, o, per dirla con le parole di Faust, quando discuteva con il praticante Wagner l'arte della declamazione:

Such Er den redlichen Gewinn!
 Sei Er kein schellenlauter Tor!
 Es trägt Verstand und rechter Sinn
 Mit *wenig Kunst* sich selber vor.
 Und wenns euch Ernst ist, was zu sagen,
 Ists nötig, Worten nachzujagen?
 Ja, eure Reden, die so blinkend sind,
 In denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,
 Sind unerquicklich wie der Nebelwind,
 Der herbstlich durch die dürrn Blätter säuselt!

Cercate un onesto guadagno! Non diventate un buffone che agita sonagli! Intelletto e buon senso si fanno avanti di per sé, senza molta arte. E se avete qualche cosa da dire con convinzione, che bisogno c'è di correr dietro alle parole? Sì, i vostri discorsi così brillanti entro i quali intrecciate, per l'umanità, riccioli di carta, sono noiosi come il vento d'autunno che susurra, apportatore di nebbia, tra le foglie secche¹.

Per oggi tanto basta sull'arte della prosa e del discorso. Domani, nella nostra ultima conversazione sul latino, ci vogliamo chiedere se non ci siano ancora posti nei quali questa lingua morta ancor oggi sopravvive vivacemente.

¹ Goethe. *Faust e Urfaust* cit. (84 n. 11) I 29-31.

IX

Lo sforzo di imparare il latino, come abbiamo visto, non si giustifica con il fatto che con ciò si possa raccogliere rapidamente un vantaggio misurabile nella vita quotidiana. Se oggi, nella nostra ultima conversazione, tornassimo a considerare dove la conoscenza del latino possa essere tuttora di utilità pratica, conseguirremmo come unico successo quello di far dire a chiunque: “non ne vale davvero la pena!”. E anch’io la penso proprio così. È dunque nel campo del divertimento e dell’intrattenimento che si potrà citare qualcosa per cui il latino possa ancora oggi dare soddisfazione.

Il latino, naturalmente, è ancora vivo soprattutto nella Chiesa cattolica, e non solo nelle funzioni religiose, ove la messa ancora oggi è in latino, come molti secoli fa. Ma sapete, per esempio, che ogni giorno potete ascoltare il latino alla radio? L’emittente della Città del Vaticano, a Roma, diffonde le sue notizie in latino. E non trasmette solo le novità ecclesiastiche, ma racconta anche gli avvenimenti politici attuali, nonché gli incidenti aerei e le *explosiones bombarum atomicarum*, e tutto in un curato latino ciceroniano, al quale sono aggiunti solo i vocaboli moderni necessari. Per noi Tedeschi, tuttavia, questo latino suona un po’ inusuale a causa, naturalmente, della pronuncia italiana: *Cicero hunc librum legebat* suona “Tschitschero unke librome ledjebate”.

Il fatto che la pronuncia del latino – lingua ancora in uso in pubblicazioni scientifiche di numerosi settori – sia così diversa di nazione in nazione rappresenta una difficoltà per la comprensione a livello internazionale. Non si tratta solo del fatto che vengono trasferite direttamente al latino articolazione e intonazione della lingua madre, ma anche che generalmente le lettere scritte vengono pronunciate semplicemente come si è abituati nella propria lingua. Quando da studente ascoltavo ad Oxford le lezioni universitarie di Diritto Romano, ero rapidamente riuscito a progredire nella lingua sino a seguire in certa misura l’inglese del vecchio professore Gowdy. Ma con il latino non ce la facevo proprio. Che cosa per esempio fosse

la “indjuriässainicolpedata”, era per me incomprensibile, finché alla fine scoprii che si trattava della “trascuratezza”, *iniuria sine culpa data*.

Nel frattempo, tuttavia, l’Inghilterra ha rinunciato a questo anglo-latino, ma ovviamente non si può pretendere che un Inglese parli latino come un Tedesco e un Tedesco come un Inglese. I popoli neolatini non rinunceranno mai completamente a pronunciare il latino come fanno sulla base di una tradizione e di uno sviluppo che durano da duemila anni. I Francesi canteranno sempre: “Godeamüs igitür ...”.

Da noi, in Germania, si sente spesso dire: “noi parliamo latino correttamente perché lo pronunciamo così come è scritto”. Che la questione sia più spinosa si vede già dalla discussione sul fatto se si debba dire “Zizero” o “Kikero”, una controversia che mai potrà essere appianata, perché i fautori delle due opinioni partono da due premesse completamente diverse. Chi dice “Kikero” desidera una pronuncia corretta dal punto di vista storico. Ma che cosa c’è di storicamente corretto in una lingua che è in continuo cambiamento?

Si dice: noi vogliamo pronunciare come hanno fatto Cicerone e Cesare stessi, quando il nome di Cicerone veniva trascritto in greco con due kappa ed il nome di Cesare reso in tedesco come *Kaiser*. Allora però non si dovrebbe dire “Käsar” ma “Kaësar”, e incomincia di nuovo un assurdo scioglilingua. Se pronunciamo il latino *c* semplicemente come *k* e diciamo “Käsar”, “Kikero” e “Korne-lius”, anche in questo caso non ci comportiamo in modo totalmente corretto poiché la palatizzazione del *k* davanti ad *i* ed *e*, che dà in italiano “ci”, “ce”, in francese “ssi”, “sse” e in spagnolo “zi”, “ze”, non è certo cominciata nel latino volgare, bensì già nel latino preclassico, poiché il latino antico distingue tre suoni *k*: davanti ad *o* e ad *u* si scrive *q*, davanti ad *a* si scrive *k* e davanti ad *e* ed *i* si scrive *c* – e ciò non sarebbe sicuramente avvenuto se i tre suoni fossero stati uguali. Non si può assolutamente arrivare ad una pronuncia storica del tutto corretta del latino. E questo significa portare l’acqua al mulino di coloro che dicono “Zizero”. Essi continuano ad argomentare: questa pronuncia si è sviluppata attraverso i millenni ed è giunta nella nostra lingua tedesca, per cui noi diremo, se parliamo tedesco, sempre e solo “Zizero” e non “Kikero”, e per quale motivo dovremmo rinunciare alla nostra tradizione? Anche noi possiamo pronunciare il latino come lo pronunciava Goethe. Questo è un argomento che non riusciremmo facilmente a togliere a un Inglese che dice “Ssisar” e “Wördjil” per Cesare e Virgilio. E ciò mostra che la discussione non può trovare soluzione. Entrambe le parti hanno buoni argomenti, ma entrambe sostengono contemporaneamente anche una sciocchezza – ed io stesso non so esattamente da quale parte stare.

Ho un'unica certezza: che non si dovrebbe cambiare pronuncia ogni paio d'anni, poiché ora è sorta una terribile confusione. Anch'io mi confondo con le due pronunce, e ciò è tutt'altro che piacevole.

Neppure noi filologi classici scriviamo più i nostri libri in latino. Vi è una sola eccezione: nelle edizioni critiche di testi greci o latini, prefazioni, note, postfazioni ed eventuali altre parti che accompagnano il testo vengono per lo più redatte in latino. In latino ho scritto anche messaggi di auguri in occasione di anniversari di università e simili. Al tempo dei miei studi universitari, di tanto in tanto, nell'Istituto di Latino si doveva parlare in latino, ma ciò finiva rapidamente con la frase *ut vernacula lingua utar*, per continuare poi in tedesco. La vicenda più divertente a proposito del latino mi capitò oltre trent'anni fa, quando mi trovavo a Mosca con un gruppo di studenti tedeschi. Gli studenti comunisti che ci avevano invitati ci cantavano l'*Internazionale* e ci esortavano a cantare qualcosa di internazionale. Così noi cantammo *Gaudeamus igitur* ... Gli studenti russi, però, non ne furono contenti.

La tradizione dei discorsi latini è più viva in Inghilterra che da noi. Ad Oxford c'è ancora un oratore pubblico (*orator publicus*) che ha il dovere di redigere discorsi di saluto in latino. Ma non vi è più un vero lavoro. Il Professore di Poetica aveva cura di tenere una lezione inaugurale in latino, ma l'attuale titolare della cattedra si è presentato poco tempo fa con un discorso in inglese. Che decadenza...

Nella nostra vita di ogni giorno, il latino continua per lo meno a vivere in ogni sorta di iscrizione. Ogni lingua ha un determinato ambito in cui è in grado di dare risultati eccellenti come nessun'altra. Per gli epigrammi – il che significa per le iscrizioni – per i quali si esige la brevità epigrammatica, il latino è particolarmente adatto. Ciò che è lapidario, vale a dire ciò che può essere inciso sulla pietra, si confà particolarmente alla lingua latina.

Avevo chiuso la mia precedente trasmissione con la frase: *rem tene, verba sequuntur*. Per tradurre in tedesco queste quattro parole me ne servono nove, e invece di otto sillabe ne uso quattordici: *halte die Sache fest, da werden die Worte folgen* ("tieni bene in mente il contenuto, le parole seguiranno"). Si potrebbero fare centinaia di esempi. Ma non è solo la brevità un argomento a favore del latino.

Sulla facciata del nostro Johanneum a Lüneburg si trovava la scritta: *Doctrinae, Virtuti, Humanitati*. Ho sempre avvertito – me lo si perdoni – come una sorta di imitazione ciò che sta sul nostro portone dell'Università ad Amburgo: "Der Forschung, der Lehre, der Bildung" ("Alla Ricerca, all'Insegnamento, all'Educazione"). E invero l'originale mi piace molto di più, poiché *doctrina* comprende sia la ricerca, sia l'insegnamento; *virtus* e *humanitas* invece sostituiscono il vago

concetto di educazione con due concetti più pregnanti, che stanno in una tensione reciproca: la virtù, l'assoluto, ciò che è rigoroso, ciò che viene riconosciuto filosoficamente come corretto, e accanto a ciò l'umanità, quell'elemento socio-politico che rende possibile una convivenza libera e tollerante.

Il sublime e il faceto stanno vicini l'uno all'altro, e così con le iscrizioni onorarie latine può facilmente capitare che finisca male.

Nella mia città natale, Hildesheim, è appesa ad una stanga, sul portone del Gymnasium Josephinum, un'immagine dello Spirito Santo in forma di colomba e sotto vi si trova la bella e pia frase: *Ille vos docebit omnia* ("Egli vi insegnerà ogni cosa"). Con il tempo si spezzò la catena alla quale era appeso il simbolo dello Spirito Santo, la colomba cadde giù e sparì. Per alcuni anni vi fu solo la stanga all'ingresso della scuola con le parole: *Ille vos docebit omnia*.

Grazie alla sua brevità lapidaria il latino sopravvive nelle sentenze, nei motti e in espressioni del genere: *suum cuique, per aspera ad astra, festina lente*, e così via.

Allo stesso modo se ne possono costruire anche di nuovi. Uno tra gli esempi più belli è diventato noto tramite Schopenhauer: questi doveva pagare alla cucitrice Karoline Marquet una rendita vitalizia durante la vita a causa di una menomazione. Quando infine lei morì, annotò sugli atti ritrovati: *obit anus, abit onus*, "la vecchia donna è morta, è morto anche il peso". *Obit anus, abit onus*.

E con questo prendo congedo da voi, mie stimate ascoltatrici e stimati ascoltatori.

Postfazione

In queste pagine viene presentato quanto è stato trasmesso alla sera, dalla radio Nordwestdeutsche Rundfunk, dal 25 dicembre 1954 al 3 gennaio 1955, nel terzo programma dell'emittente di Amburgo. Quando l'editore si propose cortesemente di accogliere questa edizione nella sua «Kleine Vandenhoeck-Reihe», ci trovammo d'accordo sul fatto che sarebbe stato difficile togliere a queste annotazioni il carattere delle trasmissioni radiofoniche, e così esse compaiono qui in forma appena variata. Mi sono limitato a togliere qualcosa di troppo legato alla situazione specifica, mentre qualcos'altro che per necessità di tempo doveti tralasciare, come il testo latino dalle *Metamorfosi* di Ovidio e la poesia dell'Archipoeta, lo ripropongo in questa sede secondo il progetto originario. L'editore amburghese Eugen Claaßen mi ha gentilmente concesso di ripubblicare qui alcune frasi su Virgilio e Ovidio tratte testualmente dal mio libro *Die Entdeckung des Geistes*¹.

Note

Pp. 101s.: sulle traduzioni della poesia di Catullo, cf. O. Weinreich, *Die Distichen des Catull*, Tübingen 1926.

P. 107: sull'immagine virgiliana del poeta, rimasta viva sino all'età moderna, cf. ora F. Klingner, in «Entr. Hardt» II (1956) 135ss.

P. 121: Goethe ha tralasciato il v. 3 *testis David cum Sibylla* poiché il tono da organo lo copriva.

P. 122: sulla storia del *Gaudeamus igitur*, cf. C. Enders, «Euphorion» XI/3 (1904) 381-406.

P. 123: per una nuova traduzione di questa poesia, si veda E. Buschor, *Carmina Burana* 29.

P. 125: il canzoniere di Wienhausen del 1470 contiene una versione più antica della poesia della lepre, come mi ha gentilmente comunicato lo scopritore ed editore a Celle Dr. Paul Alpers.

P. 126: nuova traduzione: Buschor, *o.c.* 69.

¹ *La cultura greca* cit. (4 n. 4).

P. 129: a proposito della poesia maccheronica, cf. U.E. Paoli, *Il latino maccheronico*, Firenze 1959. Una raccolta antologica si trova in J. Dahl, *Maccaronisches Poeticum*, Ebenhausen 1962.

P. 146: sul processo di Schopenhauer con Karoline Marquet, cf. A. Hübscher, *Arthur Schopenhauer*, Leipzig 1938, 71s. e 75s.

P. 146: Schopenhauer conosceva l'anagramma da J.G. Sulzer, *Theorie der Schönen Künste*, s.v. *Anagramm*, il quale riferisce che il predicatore ungherese Tobianus aveva composto con i suoi amici, dopo un'eredità, i seguenti anagrammi riferiti alla persona di cui era l'erede: *obit anus*, / *abit onus*. / *tua nobis* / *sunto*; *-abi*, / *ubi sonat* / *tuba Sion*. / *ita bonus* / (*optavit*) *Tobianus*. Cf. F. Mockrauer, «Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft» II (1913) 154s. Ringrazio Günter Ralfs per queste indicazioni.

Indice analitico
(a cura di Valentina Garulli)

- Académie Française: **16, 18**
Achille: **74**
Adamo: **31**
Ade: **56, 118**
Aeschylus: **28, 30, 32, 35, 46, 57**; *Orestea*: **75**
Aesopus: **60**
Afrodite: **2, 62**
Agamennone: **74**
Alcaeus: **60, 74**
Alessandria (d'Egitto): **VI**s.
Alessandro Magno: **76**
Alighieri, Dante: *Divina Commedia*: **18**
Amburgo: **1, 16, 17¹, 145, 147**
Amleto: **46**
Amyot, Jacques: **19⁺²**
Anacreon: **103**
Anaximander: **52⁺¹, 58-60**
Anonymus, *Carmina Burana*: **VI, 122-124, 131**
Anonymus, *Flevit lepus parvulus*: **124s., 131, 147**
Anonymus, *Floia (Epos della pulce)*: **128s.**
Anonymus, *Gaudeamus igitur*: **122, 131, 145, 147**
Anonymus, *Ich hatt' einem Kameraden*: **136**
Anonymus, *I Nibelunghi*: **136**
Anonymus, *O Tannebaum, o Tannebaum*: **135s.**
Antipho Orator: **VII**
Antipho Sophista: **38**
apeiron: **52⁺¹, 54, 59s., 65**
aphtharsia: **VI**

Apollo: **29, 46, 75, 113, 116-118**
Apollonius Rhodius: **76**
Aratus: **76**
Arcadia: **110s., 118**
Archilochus: **74**
Archipoeta di Colonia: **122, 126⁺⁶, 127s., 147**
Ares: **62**
Arete: **55**
Argonauti: **76**
Aristophanes: **75s.**; *Ra.*: **28-30, 32**
Aristoteles: **38, 45, 51, 63, 98**; *Pol.*: **37**
[Aristoteles]: *Mu.* 399b 19ss.: **VII**
arte (figurativa): **12s., 22s., 26-28, 36, 46s., 68-73, 80-83**
Atena: **57, 62**
Atene: **20, 33, 37s., 74**
athanasia: **VI**
atticismo: **20s.**
Aufklärung: **81⁺⁸**
Augustinus, Aurelius: **105**
Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano: **78s.**

Baccalaureus: **83**
Barbusse, Henri: *Le feu*: **22⁺⁴**
barocco: **27, 33s., 79, 111**
bellezza: **13, 23, 28, 33, 84, 111**
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques Henri:
 Paul et Virginie: **97⁺²**
Bethmann-Hollweg, Theobald von: **91⁺⁴**
Boisacq, Émile: **57**
Bonn: **III**s., **1, 3**
Brueghel il Vecchio: **69⁺¹**

Büchner, Georg: 22⁺⁶
 Bühler, Karl: 64⁺¹⁰
 Busch, Wilhelm: *Balduin Bählamm*: 107⁺¹,
 108

Caesar, Gaius Iulius: 89, 104, 144
 Calipso: 74
 Callimachus: 29-31, 33, 76, 78s., 103, 118;
Aet.: 29
 Cartesio: vd. Descartes, René
 Catullus, Gaius Valerius: 77s., 99, 103s., 107,
 110, 112, 118, 131, 147; 16,5s.: 110; 72:
 105³; 72,3: 104s.; 85: 101⁺¹, 102s.; 85,1:
 134
 Cervantes, Miguel de: 71
 Cézanne, Paul: 68
 Chesterton, Gilbert Keith: *All Things Con-
 sidered*: V
 Chiesa cattolica: 121, 143
 Cicero, Marcus Tullius: VIs., 18s., 91s.,
 139s., 144
 Cina: 43s.
 classico (liceo): vd. ginnasio
 Claudius, Matthias: *Abendlied* 4-6: 25⁺⁸
 Clodia (Lesbia): 77, 104, 107
 cólta (lingua): 16-23, 123
 commedia: 76, 79, 103
 Costantino, Flavio Valerio Aurelio: IV
 Crantor: VII
 Creso: 59s.
 Creta: 52
 Cristo: vd. Gesù di Nazaret
 Cupido: 113, 116

Dada: 22
 Dafne: 113, 116, 118
 Darwin, Charles: IVs.
 dèi (olimpici): 58, 62, 73-75, 77s., 111, 118s.
 Delfi: 45, 113, 117
 democrazia: 37-39, 76
 Democritus: 45, 48, 65, 77
 Descartes, René: 49
 dialetto: 19

Didone: 133
 Dilthey, Wilhelm: 48⁺⁴, 64
 Dio (cristiano): VIs., 23, 28, 38, 47
 Diomede: 55
 Dioniso: 2, 75

Edimburgo: 1
 Egitto: 52, 70-72, 80
 Elia: VIII
 Eliot, Thomas Stearns: V
 Enea: 78, 133
 Ennius, Quintus: 103; *Ann.* 140 Vahlen: 97⁺³,
 133⁺⁴
 Enoch: VIII
entelechia: 98
 Epicurus: 38, 77, 79
 Erasmo da Rotterdam: *Colloqui*: 92; *Elogio
 della follia*: 92
 Erbse, Hartmut: I, III, 1-3, 5
 estetico: 13, 33, 35, 41, 62, 68, 70s.
 Ettore: 74
 Euridice: 118
 Euripides: 28-30, 32, 36, 75; *Ba.*: 75; *Heracl.*:
 75; *Ph.*: 75
 Eusebius Caesariensis: V
 Feaci: 74
 Fedra: 75

Gesù di Nazaret: 38, 78
 ginnasio: 11s., 41, 42¹, 46s., 89-92, 95-99,
 139
 Goethe, Johann Wolfgang von: 12, 19, 24, 30,
 32, 34, 36, 47, 48⁺⁵, 64, 75⁺⁷, 132, 144;
Faust: 83¹⁰, 84, 122, 142, 147; *Hermann
 e Dorothea* 1: 134s.; *Urfaust*: VI, 121
 gotico: 27, 33s.
 Gottinga: 1

Harrington, James: 38
 Hauptmann, Gerhart: *Till Eulenspiegel*: 132⁺¹
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 31
 Heisenberg, Werner: 42⁺¹, 45

- Heraclitus: fr. 101 D.-K.: **57**
 Herder, Johann Gottfried: **19, 30, 111**
 Herodotus: **58**; I 29-33: **59⁺⁵**
 Hesiodus: **60**
 Hildesheim: **1, 146**
 Homerus: **1, 11, 29-31, 33, 36, 39, 49, 54-58, 60, 62s., 73s., 76, 79s., 97, 141**; *Il.*: **73s.**; II: **58**; VII 446s.: **52⁺², 54**; *Od.*: **73s., 96**; IV 510: **52⁺³, 54**; VII 133-135: **55⁺⁴**
 Horatius Flaccus, Quintus: **32, 36**; *Carm.*: **78, 90**; *Epist.*: **78**; *Epod.*: **78**; *Sat.*: **78**
humanitas: **Is.**
 Husserl, Edmund Gustav Albrecht: **64**
hybris: **45**

 Ifigenia: **75**
 Impero (Romano): **37, 78**; (Sacro Romano): **19**
 impressionisti: **68s.**
 India: **43s.**
 Inghilterra/Gran Bretagna: **36s., 144s.**

 Jäger, Werner: **35⁺¹**
 Jefferson, Thomas: **36-39**
 Joyce, James: *Ulissee*: **22**

 Kant, Immanuel: **30s.**
 Kleist, Heinrich von: **22⁺⁵**
koine: **20**

 Landseer, Edwin Henry: **71⁺²**
 Lesbia: vd. Clodia
 Lesbo: **74**
 Lessing, Gotthold Ephraim: **19**
 Livius, Titus: **36, 90**
 Livius Andronicus: *Carm.* fr. 1 Bl.: **136⁺⁸**
 Locke, John: **38**
 Lucilius, Gaius: **103**
 Lucretius Caro, Titus: **VII, 77**
 Lüneburg: **90, 145**
 Lutero, Martin: **19, 22**

 Macaria: **75**

 maccheronico (latino): **123, 128s., 148**
 Mann, Thomas: *Gesang vom Kindchen*: **132⁺²**
 Medea: **75**
 Mefistofele: **83¹⁰**
 memoria: **96s.**
 Menander: **76s., 79**
 Meneceo: **75**
 metrica: **131-137, 141s.**
 Moero: *AP* VI 119: **2**
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin): *Il malato immaginario*: **128**
 Monaco: **1, 17, 42**
 Montesquieu, Charles de Secondat, Baron de la Brède et de: **37**
 Morgenstern, Christian: *Galgenlieder*: **22**
 Mörike, Eduard: **102⁺², 103**
 Mosca: **145**
 Muse: **58**
 musica: **23, 27**

 natura: **33s., 44, 68s., 84, 111**
 Nazionalsocialismo/Nazionalsocialista: **1, 35**
 Nerone, Lucio Tiberio Claudio: **79**
 Nietzsche, Friedrich: **142**
Novum Testamentum: *Eb.* 11,5: **VIII**

 Odisseo: **57s., 74**
 Oreste: **46, 75**
 Orfeo: **118**
 Orff, Carl: **123**
 Ovidius Naso, Publius: **99, 124, 131, 133, 147**; *Fast.*: **78**; *Met.*: **78s., 111s., 118s., 147**; I 452-559: **113-118**; VI 376: **97⁺⁵**
 Oxford: **1, 143-145**

 Panaetius: **VII**
 Partenone: **71**
 Pasquali, Giorgio: **VI**
 Patroclo: **74**
 Peneo: **113, 116s.**
 Pericle: **33**
 Petrarca, Francesco: **68s.**
 Phobos: **62**

- Pindarus: **35, 57**; *N.* 3,80: **28s.**
 pitagorismo: **78**
 Pitone: **113, 116**
 Plato: **20, 35s., 38, 51, 57, 141**; *Leg.* 757b:
 VI; *Phaed.* 81c: **VII**; *Resp.* 427e-433e:
 VI; *Symp.*: **55**; *Ti.*: **42, 45**; *Ti.* 51a: **VI**
 Plautus, Titus Maccius: **77, 79**
 Plutarchus: **VII, 19⁺²**
 Polybius: **36**
 popolare (lingua): **16s., 19s., 22s.**
 Poseidone: **52**
 πρῶτον: **20, 23, 26**
 presocratici (filosofi): **51**
 Prima Guerra Mondiale: **22, 42, 89**
pronoia: **VII**
 Propertius, Sextus: **77**
- Rabelais, François: **18**
 Racine, Jean: **46**
 Rainaldo di Dassel: **122**
 Ranke, Leopold von: **27⁺¹, 28**
 Reinhardt, Karl: **28**
 Renoir, Pierre-Auguste: **68**
 retorica: **19s., 141s.**
 Riegl, Alois: **82⁺⁹**
 Rinascimento: **69, 81, 111, 119**
 Roma: **77, 92, 103s., 107, 118, 143**
 romantico: **33s., 124**
 Rousseau, Jean-Jacques: **30s.**
 Rudolfstadt: **1**
- Sallustius Crispus, Gaius: **19s.**
 Salomone: **VII**
 Sappho: **74**; fr. 27a D.² = 16 V.: **60⁺⁶**
 Schiller, Friedrich: **13, 29⁺², 30, 132, 135**;
 Lettere sull'educazione estetica dell'uomo: **92⁺⁵**; *Sulla poesia ingenua e sentimentale*: **29², 30-33, 38, 81**
 Schlegel, Friedrich: *Sullo studio della poesia greca*: **33, 75**
 Schliemann, Heinrich: **97**
 Schopenhauer, Arthur: **VI, 146, 148**
 Schröder, Rudolf Alexander: **108s.**
- scientifica (formazione): **11-14, 41s., 45, 47, 49**
 scienze esatte/scienze naturali: **V, VII, 27, 42-46, 48, 51, 54, 58, 64s., 67, 76, 80, 83, 98**
 Seconda Guerra Mondiale: **1**
 Semonides: fr. 7 W.²: **72⁺⁴**
 Seneca, Lucius Annaeus: **VII, 79s., 105**
 Sette Saggi: **60**
 Shakespeare, William: **46**
 Shaw, George Bernard: **21³, Pigmalion: 21⁺³, 22**
 Simonides: **60**
 Sisifo: **133**
 Snell, Bruno: **I, III, Vs., 1-5, 7s.**
 Socrate: **30, 35, 98**
 sofisti: **30, 38, 51, 61**
 Solon: **39, 58-60**
 Sophocles: **11**; *Ant.*: **75**; *OT*: **75**
 sorite: **VII**
 Spengler, Oswald: **47⁺³**
 Stati Uniti d'America: **36, 38s.**
 Stoccarda: **17**
 stoici: **38**
 straniere (parole): **17, 23**
Sturm und Drang: **19, 22**
syneidesis: **VII**
- tabù (linguistici): **18, 22-24**
 Tacitus, Publius Cornelius: **19s., 36**
 tecnica: **67, 69, 83**
 Telchini: **29**
 teologia: **V**
 Terentius Afer, Publius: **77**
 Thales: **60**
 Theocritus: **76, 78, 110**
 Thucydides: **11, 20, 36**
 Tibullus, Albius: **77**
 Tobianus: **148**
 Tommaso da Celano: *Dies irae, dies illa*: **VI, 121, 131**
 traduzione: **90-93, 101-103, 139, 145**
 tragedia: **18, 30, 32, 46, 74, 76, 79, 103**
 Troia: **73s.**
 Tubinga: **1**

Twain, Mark: *Disappearance of Literature*: **V**
 Tyrtaeus: **39**; fr. 9,15 D.³ = 12,15 W.²: **39**

umanistica (formazione): **11-14, 41s., 45-48**

Van Gogh, Vincent: **68**

Velázquez, Diego Rodríguez de Silva: **71**⁺³

Vergilius Maro, Publius: **99, 105, 107, 118, 124, 131, 147**; *Aen.*: **78, 112**; II 3: **133**⁺⁶, **134**; VIII 596: **97**⁺⁴, **133**⁺⁵; *Ecl.*: **78**; 4: **78**; 10: **108-110**; *Georg.*: **78**

verità/vero: **13, 31, 84**

Verlaine, Paul: **103**

Vermeer, Johannes: **64**⁺¹¹

Vetus Testamentum: **78**; *Gen.* 5,24: **VIII**; *2Re* 2,11: **VIII**; *Sap.* 1-5: **VI**; 2,2s.: **VII**; 4,7-15:

VIII; 7,17-21: **VII**; 7,22-24: **VII**; 8,7: **VI**; 8,17-20: **VII**; 8,19s.: **VII**; 9,15: **VII**; 11,17: **VI**; 11,20: **VI**; 13,5: **VI**; 14,3: **VII**; 17,2: **VII**; 17,11: **VII**

Villon, François: **103**

Voss, Johann Heinrich: *Luise*: **30**; trad. di *Od.* XI 598: **133s.**

Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von : **121**

Winckelmann, Johann Joachim: **12, 19, 47, 111**

Wölfflin, Heinrich: **81**

Xenophanes: **73**; fr. 14 Gent.-Pr.: **73**; fr. 15-19 Gent.-Pr.: **73**⁶

Xenophon: **57**